Que sais-je?

LA FUGUE

MARCEL BITSCH
ET JEAN BONFILS

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Carl de NYS, *La cantate.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

L74 R 8.11 FU6U99

ISBN 2 13 036485 3

1re édition : 1er trimestre 1981
© Presses Universitaires de France, 1981
108, Bd Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Qu'y a-t-il de commun entre le *Miserere* de Josquin des Prés et le second mouvement de la *Symphonie de psaumes* de Stravinski ? Entre un *ricercare* d'Andrea Gabrieli et l'andante de la *Musique pour instruments à cordes* de B. Bartók ? Bien peu de chose en apparence. Un lien solide permet cependant de réunir ces œuvres sous le vocable unique de *fugue*. Ce lien, c'est l'emploi d'une technique d'écriture commune. Le terme de fugue, au sens large, s'applique à *toute œuvre musicale écrite en style d'imitations*. On en donnera une définition plus précise à la fin du chapitre III.

Ainsi entendue, la fugue a porté bien des noms divers au cours des siècles. La forme primitive de l'imitation s'est amplifiée, elle a évolué comme une espèce vivante avant d'arriver à son apogée dans l'œuvre de J. S. Bach. L'histoire de la fugue, selon l'heureuse image de N. Dufourcq, c'est l'histoire d'un grand fleuve aux sources multiples, aux affluents nombreux. Il y a peu de formes musicales qui aient provoqué autant de malentendus, suscité autant de controverses. Par un préjugé tenace, on limite souvent l'histoire de la fugue à l'œuvre de J. S. Bach. Cette erreur procède d'une double ignorance : ignorance d'une longue gestation d'abord ; ignorance aussi d'un prolongement discret, mais ininterrompu, de l'écriture contrapuntique et de résurgences éclatantes de la fugue

aux XIX^e et XX^e siècles. Dans le cadre limité de ce petit livre, on ne pourra donner qu'un bref aperçu d'une histoire qui reste à écrire de façon exhaustive en langue française.

Le premier chapitre est consacré à la technique du contrepoint dont il est indispensable d'avoir quelques notions avant d'aborder la fugue. Le chapitre II fournit les repères essentiels dans l'évolution de la forme avant J. S. Bach. Ce chapitre constitue une sorte de canevas pouvant servir à l'étude approfondie de tel ou tel auteur dans des ouvrages spécialisés. Le point de convergence de toutes les influences, c'est évidemment l'œuvre monumentale de J. S. Bach, merveilleux moment d'équilibre entre l'écriture horizontale et l'écriture verticale. La fugue va connaître là — en pleine époque de l'opéra italien — un épanouissement paradoxal et sans précédent. On s'arrêtera à ce moment privilégié de l'histoire de la musique pour étudier au chapitre III la technique de la fugue telle qu'elle apparaît dans l'œuvre du Cantor de Leipzig : à la fois aboutissement d'une longue évolution et modèle pour les contrapuntistes des siècles suivants. Le chapitre IV résume rapidement l'histoire de la fugue après la mort de J. S. Bach. Enfin le chapitre V sera consacré, en guise de conclusion, à quelques remarques sur l'esthétique de la fugue.

D'où vient que l'une des formes les plus libres de la musique — si libre qu'on hésite même à parler de forme — passe de nos jours encore aux yeux de nombreux musiciens pour une structure rigide ? La responsabilité de ce malentendu incombe sans doute aux théoriciens toujours prompts à édicter des règles soi-disant tirées d'œuvres qui n'en suivent aucune. On a souvent noté que la fugue n'est pas une forme fixe. On peut dire aussi qu'elle n'est pas

une forme close, mais le libre développement d'une idée musicale ; mieux encore : la germination d'une graine vivante, d'une cellule initiale (le sujet). Comme la fugue utilise tous les procédés du contrepoint strict, on imagine qu'elle exige une forme stricte. Or il n'en est rien. C'est le contrepoint qui est *rigoureux*, non la fugue dont la forme, chez les maîtres, est entièrement libre. Pour s'en convaincre, il suffit de lire le *Clavier bien tempéré* et l'*Art de la fugue*. De même qu'elle n'est pas rigoureuse dans sa forme, la fugue n'est pas forcément sévère dans son style. Fugue descriptive ou symbolique, purement formelle ou expressive ; jeu tonal ou construction atonale : ces divers aspects de la fugue seront examinés au dernier chapitre.

Les mêmes termes musicaux recouvrent souvent des réalités différentes. Inversement, la même réalité musicale a reçu des dénominations diverses selon les lieux, les époques et les compositeurs. Au cours de cet ouvrage, les termes techniques sont employés, en règle générale, dans leur acception actuelle. On trouvera au chapitre II quelques-uns des noms anciens ou étrangers du canon et de la fugue.

Les auteurs de cet ouvrage adressent leurs sincères remerciements aux maisons d'édition qui ont aimablement autorisé la publication d'exemples musicaux empruntés aux œuvres suivantes :

Editions Durand & C^ie^, Paris : M. RAVEL, *Le Tombeau de Couperin* ; A. ROUSSEL, *III^e^ Symphonie* ; O. MESSIAEN, *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*.

Editions Boosey & Hawkes, Londres : I. STRAVINSKI, *Symphonie de psaumes*.

Editions Schott's Söhne, Mayence : P. HINDEMITH, *Ludus tonalis*.

Editions Universal, Vienne : B. BARTÓK, *Musique pour instruments à cordes, percussion et célesta* ; A. BERG, *Wozzeck*.

CHAPITRE PREMIER

LE CONTREPOINT

I. — Généralités

1. Un style. — Le contrepoint, art des lignes mélodiques et de leurs superpositions, n'exclut pas l'harmonie, art des accords et de leurs enchaînements. En fait, il s'agit le plus souvent de deux aspects complémentaires d'une réalité sonore unique, ou encore de deux écoutes différentes. A l'écoute horizontale (contrepoint) correspond l'écoute verticale (harmonie). On définira donc le contrepoint comme un style musical donnant la préférence à l'écriture horizontale sur l'écriture verticale, à la superposition des lignes (ou polymélodie) sur l'enchaînement des accords (ou polyphonie).

Contrepoint et harmonie se rejoignent dans la recherche de la consonance ; l'opposition entre les deux styles est donc assez factice. Jusqu'au XVII^e siècle, l'histoire du contrepoint et celle de l'harmonie sont si étroitement mêlées qu'on ne peut les aborder séparément (1). Il reste que le contrepoint est, au début, essentiellement vocal et lié au verbe.

(1) Voir O. ALAIN, *L'harmonie*, coll. « Que sais-je ? », n° 1118.

2. **Deux procédés.** — Dès l'origine, le contrepoint a été pratiqué suivant deux procédés différents :

A) Contrepoint sur *cantus firmus*. — Dans ce cas, le compositeur utilise une mélodie préexistante (thème grégorien, choral ou chanson populaire) à laquelle il superpose une seconde mélodie, puis une troisième et ainsi de suite. Le *cantus firmus* en valeurs longues, d'abord placé à la partie supérieure, se fixe plus tard à la voix de ténor (teneur grégorienne). On peut rattacher à ce procédé le contrepoint écrit sur une basse obstinée (chaconne, passacaille).

B) Contrepoint sans *cantus firmus*. — Dans ce cas, le compositeur invente lui-même la première mélodie à laquelle il superpose ensuite les autres voix.

Quel que soit le procédé employé, l'écriture est toujours horizontale. Une grande liberté est laissée à chaque voix entre des points de rencontre harmoniques obligés.

3. **Trois genres.** — On distingue trois genres particuliers d'écriture contrapuntique :

A) Contrepoint simple. — Les différentes mélodies sont prévues pour être exécutées ensemble dans une seule disposition vocale.

B) Contrepoint renversable. — Les mélodies sont prévues pour être exécutées ensemble dans plusieurs dispositions vocales différentes. On dit qu'il y a échange de mélodies entre les voix (ex. 1 et ex. 2).

C) Contrepoint en imitations. — La mélodie énoncée par la première voix est ensuite reprise (imitée) par une seconde voix, éventuellement par

une troisième et ainsi de suite. Les imitations peuvent être écrites en contrepoint simple ou en contrepoint renversable. Une imitation continue dont les deux termes sont superposés est appelée canon. Voir ci-dessous, p. 18.

4. **Quatre époques.** — En schématisant beaucoup, on peut distinguer dans l'histoire du contrepoint quatre périodes de durée et d'importance fort inégales : contrepoint modal ; contrepoint tonal (diatonique, puis chromatique) ; contrepoint polytonal ; contrepoint atonal et sériel. En réalité, les divisions n'ont pas été aussi tranchées. Il y a eu des anticipations, des chevauchements et des survivances. Le chromatisme apparaît au XVI^e^ siècle. La modalité médiévale a survécu à travers les 8 tons d'église jusqu'au XVIII^e^ siècle.

5. **Contrepoint rigoureux.** — *Cinq espèces.* — Sorte de gymnastique pour la main et pour l'oreille, le contrepoint rigoureux apprend à superposer de courtes mélodies modales ou tonales, selon des règles strictes, dans cinq espèces rythmiques différentes. On pratique le contrepoint rigoureux de 2 à 8 voix sur *cantus firmus*. Le *cantus firmus* en rondes est placé dans une voix différente à chaque exercice. Exemples à 2 voix :

1^re^ espèce : note contre note. La partie inventée est écrite en rondes.

2^e^ espèce : deux notes contre une. La partie inventée est écrite en blanches.

3^e^ espèce : quatre notes contre une. La partie inventée est écrite en noires.

4^e^ espèce : une note contre une avec décalage rythmique. La partie inventée est écrite en blanches syncopées.

5^e^ espèce (contrepoint fleuri) : la partie inventée utilise un petit nombre de rythmes divers, presque tous empruntés aux espèces précédentes.

A 3 et à 4 voix, on pratique des mélanges d'espèces. Par exemple : une voix en blanches et une voix en noires ajoutées au *cantus firmus* en rondes. A 4 voix, on étudie sous le nom de « grand mélange » la superposition de blanches, de noires

et de blanches syncopées aux rondes du *cantus firmus*. A 8 voix, on étudie également le contrepoint à double chœur avec ou sans basses données (1).

II. — Contrepoint simple

1. Contrepoint avec « cantus firmus ». — La mélodie préexistante est utilisée en valeurs longues et souvent fragmentée en plusieurs sections. C'est le tronc sur lequel seront greffées les mélodies inventées par le compositeur. Les voix, quel que soit leur nombre, se retrouvent obligatoirement en consonance avec les notes du *cantus firmus*. Entre ces points d'appui harmoniques plus ou moins éloignés, une liberté totale est laissée aux notes intermédiaires considérées comme purement mélodiques.

2. Contrepoint sans « cantus firmus ». — La première mélodie est inventée librement par le compositeur, ainsi que les mélodies qui lui sont ensuite superposées. Les voix, quel que soit leur nombre, sont soumises entre elles à l'obligation de consonance périodique à certains points fixés par le compositeur lui-même. Entre ces points d'appui harmoniques plus ou moins éloignés, une liberté totale est laissée aux notes intermédiaires considérées comme purement mélodiques.

3. Notes harmoniques et notes mélodiques. — Les notes harmoniques sont les notes de la mélodie soumises à l'obligation de consonance. Ces notes ont une valeur à la fois horizontale et verticale. Leur superposition constitue les intervalles et les accords admis à une époque donnée comme consonants.

Les notes mélodiques — non soumises à l'obligation de consonance — gravitent autour des notes

(1) Voir M. Bitsch et N. Gallon, *Traité de contrepoint*, Durand, 1964.

harmoniques. Elles ont une valeur purement horizontale. Les notes mélodiques se rattachent à trois types principaux : retards (appoggiatures) ; notes de passage ; broderies (doubles broderies, échappées). Lorsqu'on use du retard, c'est à la note de résolution que revient l'obligation de consonance.

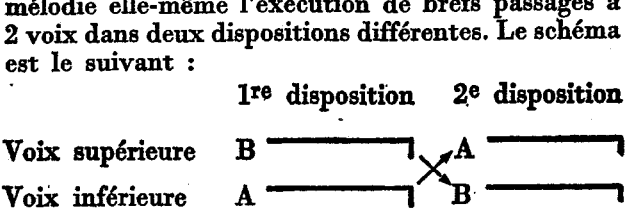
4. **Consonance.** — Bien que basée sur le phénomène physique de résonance, la notion hautement subjective de consonance a beaucoup évolué au cours de l'histoire de la musique. Jacques Chailley a montré que l'oreille avait assimilé progressivement des sons harmoniques de plus en plus éloignés du son fondamental et admis comme consonants des accords perçus la veille encore comme dissonants (1). L'assimilation d'un son harmonique supplémentaire correspond *grosso modo* à une période historique plus ou moins longue.

Le contrepoint s'inscrit dès l'origine dans une « harmonie d'intervalles » (O. Alain). Les points de rencontre harmoniques (unisson, 8^{ve}, 5^{te}) forment un filet à mailles plus ou moins serrées. A 3 voix, ces points de rencontre constituent les véritables piliers de l'architecture sonore. D'une harmonie d'intervalles, on est passé à une harmonie d'accords de trois sons (8^{ve}, 5^{te}, 3^{ce} avec redoublements et renversements), quel que soit le nombre réel des voix, pour la période historique antérieure à 1600 environ. Les sons harmoniques supérieurs (7^{e}, 9^{e}, 11^{e}) seront assimilés au cours des siècles suivants et les accords correspondants seront à leur tour perçus comme consonants. Le contrepoint sériel (qui admet toutes les rencontres de notes) récuse la notion même de consonance.

(1) Voir J. CHAILLEY, *Traité historique d'analyse harmonique*, Leduc, 1977.

III. — Contrepoint renversable

1. Echange de mélodies entre les voix. — On peut considérer comme aussi ancienne que la polymélodie elle-même l'exécution de brefs passages à 2 voix dans deux dispositions différentes. Le schéma est le suivant :



Dans la première disposition (modèle), la mélodie A est exécutée par la voix inférieure, tandis que la mélodie B est exécutée par la voix supérieure. Dans la deuxième disposition (renversement), c'est la voix supérieure qui exécute la mélodie A, tandis que la voix inférieure exécute la mélodie B. On dit qu'il y a échange de mélodies entre les voix. Le renversement des voix ne doit pas être confondu avec l'exécution d'une mélodie par mouvement contraire. Voir ci-dessous, p. 16.

2. Contrepoint double, triple, quadruple. — Le contrepoint renversable à 2 voix est aussi appelé contrepoint double. Le contrepoint renversable à 3 voix est aussi appelé contrepoint triple. Pourtant, un exemple de ce genre peut être exécuté, en théorie, dans six dispositions différentes :

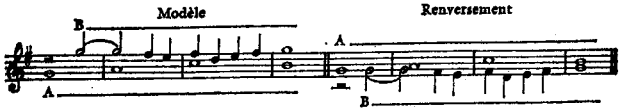
	1	2	3	4	5	6
Voix supérieure	C	B	B	C	A	A
Voix intermédiaire	B	C	A	A	C	B
Voix inférieure	A	A	C	B	B	C

A 4 voix, le contrepoint renversable est appelé quadruple (24 dispositions possibles en théorie).

Quel que soit le nombre des voix, le contrepoint renversable se pratique avec ou sans *cantus firmus*. On peut voir dans le finale de la *Symphonie Jupiter* de Mozart un exemple de contrepoint renversable à 5 voix avec *cantus firmus* (ex. 46, p. 87).

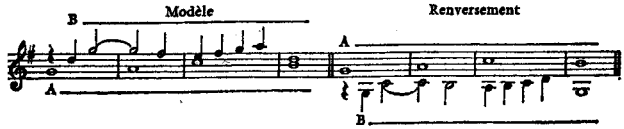
3. Intervalle de transposition au renversement.

A) *Contrepoint à l'octave.* — Dans le type le plus simple de contrepoint renversable, l'échange des mélodies entre les voix se pratique par transposition à l'octave supérieure ou inférieure.



Ex. 1. — Contrepoint renversable à l'octave

B) *Contrepoint à la quinte et à la tierce.* — Dans des types plus élaborés de contrepoint renversable, l'intervalle de transposition peut être la 12^{e} (contrepoint à la quinte, ex. 2), la 10^{e} (contrepoint à la tierce) ou tout autre intervalle supérieur à l'8^{ve}.

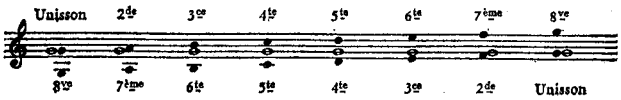


Ex. 2. — Contrepoint renversable à la quinte

4. Renversement et consonance. — L'obligation de consonance périodique reste naturellement en vigueur dans le contrepoint renversable. La difficulté de ce genre de contrepoint — difficulté qui augmente avec le nombre des voix — réside donc

en ceci que, malgré le renversement, chaque exemple doit demeurer consonant aux points de rencontre harmoniques, quelle que soit la disposition choisie. La pratique du contrepoint renversable a varié d'une époque à l'autre en fonction des intervalles, puis des accords perçus comme consonants à un moment donné de l'histoire de la musique.

5. **Correspondance des intervalles dans le contrepoint renversable à l'octave.** — Le renversement des intervalles simples par transposition à l'octave est indiqué, rappelons-le, dans le tableau suivant :



Ex. 3. — Renversement des intervalles

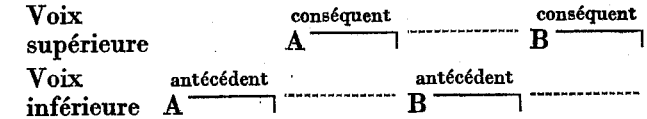
Tout intervalle consonant qui donne au renversement un intervalle dissonant doit être préparé et résolu. C'est ainsi que la 5te juste attaquée sans préparation (qui donne au renversement la 4te juste considérée comme dissonante à l'époque classique) a longtemps été exclue du contrepoint renversable. Il s'agit, bien entendu, des points de rencontre harmoniques obligés, lesquels peuvent être plus ou moins éloignés les uns des autres. Entre ces points de rencontre, chaque voix conserve une grande liberté mélodique.

6. **Usage du contrepoint renversable.** — Le contrepoint renversable a toujours été pratiqué dans la musique vocale (motet, messe, chanson). Il est passé plus tard dans les formes instrumentales dérivées (*ricercare*, *canzone*, etc.). Dans la fugue,

toutes les combinaisons entre les thèmes principaux (sujet, contre-sujet, nouveau sujet) sont généralement écrites en contrepoint renversable, de sorte que ces thèmes puissent être entendus simultanément, quelle que soit la disposition adoptée.

IV. — Contrepoint en imitations

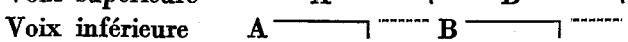
1. **Imitation.** — La répétition d'un fragment mélodique, d'abord exécuté par une voix puis repris ensuite par une autre, peut être considérée comme un procédé aussi ancien que la polymélodie elle-même. L'ethnomusicologie l'a retrouvé dans des contrées fort éloignées les unes des autres. Il s'agit d'un usage instinctif sans lieu ni date, ainsi que le suggère le simple bon sens. Répétition d'un fragment mélodique, imitation d'un groupe vocal par un autre : ces procédés constituent en outre un embryon de forme musicale. Le schéma est le suivant :



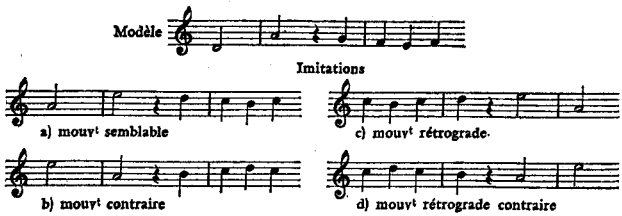
L'ensemble formé par l'antécédent (modèle) et le conséquent (reproduction) est appelé *imitation.* L'imitation est régulière lorsque le conséquent reproduit exactement le rythme et les intervalles de l'antécédent. Elle est irrégulière dans le cas contraire. Toute modification d'intervalle dans le conséquent porte le nom de mutation. Dans le type le plus simple d'imitation, la première voix se tait lorsque la seconde voix reprend la mélodie. Dans des types plus élaborés, la première voix

exécute une partie libre (non imitative) lorsque la seconde voix reprend la mélodie initiale.

2. Imitation resserrée ou strette. — Il arrive que le conséquent commence avant la fin de l'antécédent. Ce procédé est connu sous le nom de strette (de l'italien *stretto* = resserré). Le schéma est le suivant :



3. Les quatre aspects de l'imitation. — Le conséquent peut revêtir quatre aspects différents selon qu'il imite les notes de l'antécédent par mouvement semblable, par mouvement contraire, par mouvement rétrograde (récurrence) ou par mouvement rétrograde contraire (1).



Ex. 4. — Les quatre aspects de l'imitation

(1) En prenant pour modèle le nom de ROMA, on peut représenter les quatre aspects de l'imitation de la manière suivante :

mouvement semblable	mouvement rétrograde
R O M A	A M O R
ꓤ O W ∀	∀ W O ꓤ
mouvement contraire	mouvement rétrograde et contraire

Si l'imitation par mouvement semblable est tout à fait instinctive et populaire, les autres formes d'imitations sont plus savantes : la ressemblance avec le modèle n'est plus immédiatement perçue. Analogues aux jeux de mots des grands rhétoriqueurs, ces jeux de notes furent en vogue au temps de l'*Ars nova* et de l'école franco-flamande. Ils sont ensuite tombés peu à peu en désuétude.

Chez J. S. Bach, l'imitation par mouvement semblable et l'imitation par mouvement contraire sont seules couramment employées. On peut voir un exemple d'imitation par mouvement rétrograde dans le canon nº 3*a* (canon à l'écrevisse) de l'*Offrande musicale*. Le finale de la *Sonate* op. 106 pour piano de Beethoven offre un exemple curieux de sujet de fugue entièrement exécuté par mouvement rétrograde (en *si* mineur, mes. 143 de l'*Allegro*). Ces procédés ont trouvé un regain d'actualité dans les œuvres de Schönberg et des compositeurs qui les ont appliqués à la musique sérielle.

4. **Valeurs des notes du conséquent.** — Dans les imitations les plus courantes, le modèle est reproduit en valeurs semblables à celles de l'antécédent. Les notes du conséquent peuvent aussi avoir des valeurs inférieures (imitation par diminution) ou supérieures (imitation par augmentation) à celles de l'antécédent. Enfin les valeurs des notes peuvent être complètement modifiées dans le conséquent (imitation dérythmée).

On peut combiner dans la même imitation la diminution ou l'augmentation des valeurs avec les mouvements contraire, rétrograde ou rétrograde contraire.

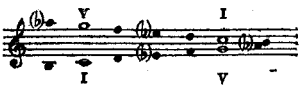
5. **Intervalle entre les notes de l'antécédent et celles du conséquent dans l'imitation par mouvement**

semblable. — La reproduction d'une mélodie se fait instinctivement à l'unisson ou à l'8^{ve}. L'imitation à la 5te supérieure ou à la 5te inférieure (intervalle correspondant à la différence de registres entre les voix de ténors et les voix de basses par exemple) peut être considérée comme relativement naturelle. On rencontre aussi dans la musique savante des imitations à tous les autres intervalles (2de, 3^{ce}, 4te, etc.).

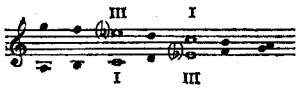
6. **Correspondance entre les notes de l'antécédent et celles du conséquent dans l'imitation par mouvement contraire.** — Dans ce type d'imitation, l'intervalle qui sépare le conséquent de l'antécédent varie à chaque note par définition. Ce qui est intéressant à observer, ce sont les correspondances de notes qui ne sont nullement livrées au hasard. Voici celles qui sont le plus souvent utilisées :

A) Correspondance entre la tonique (I) et la dominante (V).

B) Correspondance entre la tonique (I) et la médiante (III).



Ex. 5. — Correspondance I-V



Ex. 6. — Correspondance I-III

V. — Canon

1. **Imitation canonique.** — Dans la terminologie actuelle, on désigne sous le nom d'imitation canonique, ou plus simplement de canon (= règle, mode d'emploi), une imitation continue et rapprochée

dont les deux termes (antécédent, conséquent) sont superposés. Le schéma est le suivant :

La difficulté de réalisation augmente évidemment avec le nombre des voix de l'imitation canonique. Le canon s'est pratiqué pendant toute l'histoire de la musique, avec et sans *cantus firmus*, à 2, 3, 4 voix et plus, jusqu'au *Deo gratias* à 36 voix d'Ockeghem.

2. **Différents types de canons.** — Le canon peut être écrit en contrepoint simple ou en contrepoint renversable, ce qui accroît encore la difficulté du problème de consonance à résoudre. Tous les procédés du contrepoint en imitations sont employés dans l'écriture canonique.

Le canon est régulier si le conséquent imite exactement les intervalles de l'antécédent ; il est irrégulier dans le cas contraire. Selon l'aspect choisi par le compositeur pour le conséquent, le canon est écrit par mouvement semblable, par mouvement contraire, par mouvement rétrograde ou rétrograde contraire. Pour achever une imitation canonique à 2 voix, il est nécessaire de prolonger l'antécédent par une courte partie libre qui accompagne le conséquent jusqu'à son terme.

3. **Valeurs des notes du conséquent.** — Les valeurs des notes du conséquent peuvent être semblables à celles de l'antécédent ; elles peuvent être inférieures (canon par diminution) ou supérieures à elles (canon par augmentation). Il arrive que de légères modifications rythmiques soient nécessaires dans le conséquent pour la poursuite de l'imitation. De

telles modifications sont fréquentes, même dans les canons les plus stricts.

Diminution et augmentation des valeurs peuvent se combiner avec les mouvements contraire, rétrograde ou rétrograde contraire. Ceci donne une idée de la richesse et de la complexité auxquelles peut prétendre l'écriture canonique, richesse et complexité atteintes, en fait, dès l'*Ars nova*.

4. **Distance entre les entrées successives des voix.** — Cette distance, exprimée en valeurs de notes ou en nombre de mesures, est très variable. Les entrées successives des voix peuvent être équidistantes ou irrégulièrement espacées. Le compositeur s'efforce toujours de rapprocher le plus possible les entrées des voix.

5. **Intervalle entre les notes de l'antécédent et celles du conséquent dans les canons par mouvement semblable.** — Les canons les plus rudimentaires sont écrits à l'unisson ou à l'8^{ve}. Plus élaborés, les canons à la 5te, à la 3^{ce} ou à tout autre intervalle, se rencontrent à toutes les époques de l'histoire de la musique.

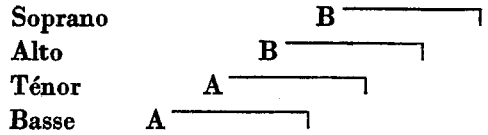
Lorsqu'un canon est écrit en contrepoint renversable, il ne faut pas confondre *l'intervalle* qui sépare les deux voix canoniques (par exemple : canon à la 5te) avec *le type* de contrepoint renversable utilisé (par exemple : contrepoint renversable à l'8^{ve}).

6. **Correspondance entre les notes de l'antécédent et celles du conséquent dans les canons par mouvement contraire.** — Tout ce qui a été dit pour l'imitation par mouvement contraire est applicable aux canons. Voir ci-dessus, p. 18.

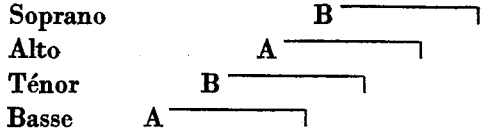
7. **Double canon.** — A 4 voix, le compositeur peut réussir à écrire une double imitation canonique.

Parmi les nombreux schémas possibles, on en retiendra deux :

1° Premier canon entre les voix d'hommes ; second canon entre les voix de femmes.



2° Premier canon entre la basse et l'alto ; second canon entre le ténor et le soprano.



8. **Canon circulaire.** — Dans le canon circulaire, ou canon perpétuel, chaque voix reprend la mélodie *da capo* sans interruption. Pour arrêter le morceau, il est parfois nécessaire d'exécuter une coda non canonique. J. S. Bach a réalisé dans l'*Offrande musicale* un canon de ce type où le jeu se complique encore : chaque reprise du thème a lieu un ton plus haut. Après une ascension de 6 tons entiers (les toniques constituant une gamme par tons), le morceau s'achève par un retour à la tonalité initiale d'*ut* mineur (canon n° 3*e per tonos*).

9. **Canons énigmatiques.** — L'imagination des compositeurs s'est donné libre cours et leur ingéniosité a été sans bornes pour inventer différents types d'imitations canoniques. Au Moyen Age, on propose parfois aux initiés des canons-rébus. Le jeu

consiste à noter la première voix seule, comme une simple monodie. Les exécutants devront deviner eux-mêmes les caractéristiques du canon (point de départ et intervalle de chaque voix, mouvement semblable ou contraire, valeur des notes du conséquent, etc.). Ces caractéristiques sont exprimées par une devise énigmatique qui révèle de façon plus ou moins transparente la règle (= canon) du jeu. Ici, pas de tricherie possible. La seconde voix (éventuellement la troisième) doit reproduire très exactement le modèle (rythme et intervalles). Le choix des altérations ne va pas sans quelque incertitude.

Les compositeurs de l'*Ars nova* et ceux de l'école franco-flamande se sont complus à ces devinettes musicales. Bien entendu, le résultat peut être exécrable comme il peut être excellent sous la plume d'un maître. La présentation énigmatique ne fait rien à l'affaire. J. S. Bach usera encore de ce procédé pour certains canons de l'*Offrande musicale*. Ces morceaux sont notés comme de simples monodies ; la réalisation est parfois indiquée par une devise latine flatteuse pour Frédéric II, auteur du thème varié par J. S. Bach.

10. Imitation canonique et consonance. — On imagine bien la difficulté inhérente à l'écriture canonique, difficulté croissant rapidement avec le nombre des voix. La règle d'or est que le contrepoint doit toujours rester consonant aux points de rencontre harmoniques, quel que soit le type de canon adopté et quel que soit le nombre des voix. La pratique du canon a évidemment varié d'une époque à l'autre en fonction des intervalles, puis des accords admis comme consonants à un moment donné.

A ces difficultés particulières s'ajoutent encore,

pour les canons renversables, les difficultés propres à ce genre de contrepoint. Un canon comme le n° 15 de l'*Art de la fugue* (voir ci-dessous) constitue donc un véritable tour de force. Le mérite de J. S. Bach est d'avoir transformé cette prouesse technique en un morceau de musique expressive.

Chez les maîtres de l'école franco-flamande, l'écriture canonique se rencontre à toutes les pages ; elle vient naturellement sous la plume de Josquin, de Palestrina et de Lassus. Dans l'œuvre de J. S. Bach, on retiendra particulièrement les deux *Duettos* en *fa* majeur et en *la* mineur de la *Clavierübung* (3e partie), les *Variations canoniques* sur le choral de Noël *Vom Himmel hoch*, les canons des *Variations Goldberg*, ceux de l'*Offrande musicale* et les quatre fugues canoniques à 2 voix de l'*Art de la fugue* : n° 12 (canon à l'8ve), n° 13 (canon à la 12e en contrepoint renversable à la quinte), n° 14 (canon à la 10e en contrepoint renversable à la tierce), n° 15 (canon par augmentation et mouvement contraire en contrepoint renversable à l'octave) (1). Parmi les successeurs de J. S. Bach, Mozart, Beethoven, Schumann et C. Franck ont eu souvent recours à l'écriture canonique. Les compositeurs de l'école viennoise ont fait du canon l'un de leurs procédés favoris (Schönberg, *Pierrot lunaire*, nos 17 et 18).

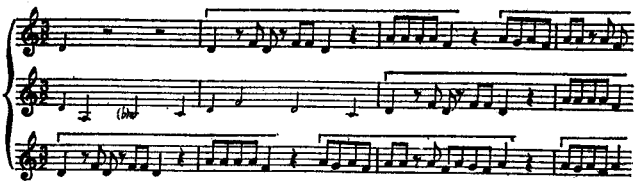
(1) Pour le classement des morceaux de l'*Art de la fugue*, voir la note de la p. 52. Il faut ajouter à cette liste les canons du *Supplément aux Variations Goldberg* (*BWV* 1087) découvert par Olivier Alain en 1974.

Chapitre II

LA FUGUE AVANT LA FUGUE

I. — Origines vocales : de Léonin à Josquin des Prés

Semblables à M. Jourdain qui parlait en prose sans le savoir, de nombreux compositeurs du Moyen Age et de la Renaissance pratiquèrent l'art de la fugue sans s'en douter. Ce n'est que vers la fin du XVII^e^ siècle que le mot *fugue* est employé pour désigner des compositions polyphoniques dont l'écriture en imitations intégrait plus ou moins globalement les différents genres de contrepoint décrits au chapitre précédent (1). La *fuga* primitive n'était en fait qu'un canon, forme la plus contraignante et la plus rigide du contrepoint en imitations. Cette technique tôt pratiquée — le double canon *Sumer is icumen in*, noté vers 1300 à Reading en Angleterre, est le premier exemple connu de ce type — constitue l'essence même de la *caccia* italienne. Avec ou sans teneur, ce mode d'écriture traduisait symboliquement soit la poursuite cynégétique, soit la quête amoureuse, gibier et chasseur, aimée et soupirant, s'identifiant respectivement à l'antécédent et au conséquent du canon. Un court fragment de la *caccia* (3 voix en canon à l'unisson) *A poste messe* de Lorenzo da Firenze donnera une idée de ce genre :



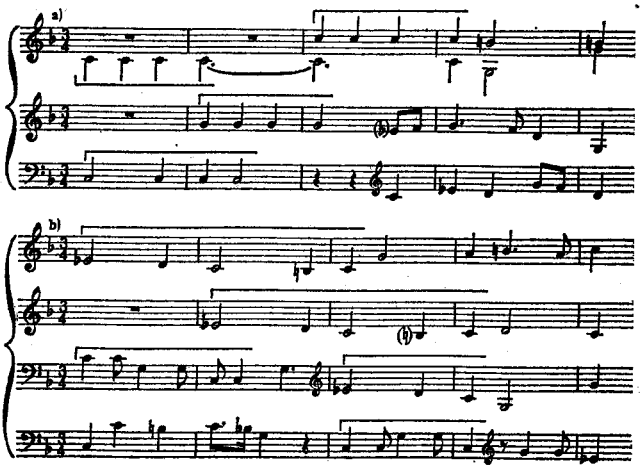
Ex. 7. — Lorenzo da Firenze, *A poste messe*. Mesures 33-36

(1) Pour l'explication des termes techniques employés dans ce chapitre, le lecteur voudra bien se reporter au chapitre I^er^ (Technique du contrepoint) et au chapitre III (Technique de la fugue).

Les exemples d'imitations libres, bien que mentionnés par des théoriciens comme Jean de Garlande et Walter Odington, sont beaucoup plus rudimentaires au temps de l'*Ars antiqua* et de l'*Ars nova*. De Léonin à Guillaume de Machault, cette technique d'écriture rarement pratiquée demeura à l'état embryonnaire.

Au lendemain de la mort de Guillaume de Machault (1377), les disciples surenchérissent en vain sur le maître. Un maniérisme exacerbé, un excès de technique conduiront l'*Ars nova* au tombeau.

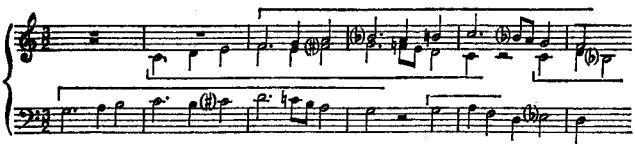
C'est du Nord que jaillira la lumière. Dufay et Binchois, nés tous deux vers 1400, seront les protagonistes d'un nouvel art polyphonique basé sur l'imitation. A cette époque, le terme *fuga* prend un sens nouveau : il désigne désormais des compositions vocales en imitations libres (non strictement canoniques). Mais cette définition, donnée par Ramos de Pareja à la fin du XV^e^ siècle, ne s'applique pas entièrement à l'art des deux maîtres précités. Nourris dans leur jeunesse des grandes pages de l'*Ars nova*, Dufay et Binchois ne parviendront que progressivement à une écriture dépouillée dont l'ascèse et la simplicité n'excluent nullement l'expressivité et le raffinement. La chanson *Donnes l'assault a la fortresse* est caractéristique



Ex. 8. — G. Dufay, *Donnes l'assault*. Mesures 1-5, 23-27

de l'art de Dufay. L'incipit de cette œuvre est trompeur : la forteresse à laquelle il s'agit de donner assaut n'est autre que le cœur d'une belle. Dufay traduit la véhémence de ce combat amoureux par des imitations de plus en plus serrées sur les mots : *Boutes hors m'adverse partie.*

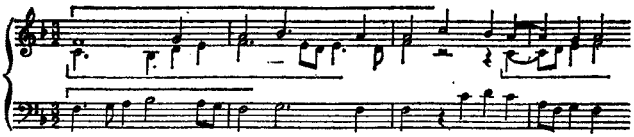
Ockeghem (v. 1425-1495) jouit dans l'histoire de la musique d'une réputation de fort en thème. Sa messe *Cujusvis toni* (qui pouvait s'interpréter à volonté dans l'un ou l'autre des divers tons d'église) et son fameux canon à 36 voix *(Deo gratias)* l'ont fait considérer à juste titre comme un virtuose de l'écriture contrapuntique. Une meilleure connaissance de son œuvre permet aujourd'hui de réviser certaines idées reçues : le maître de chapelle de trois rois de France (Charles VII, Louis XI et Charles VIII) n'est pas l'inconditionnel du style imitatif continu présenté par quelques musicologues. Cependant l'imitation, bien qu'occupant une place secondaire dans l'arsenal de sa technique, est utilisée par Ockeghem avec une aisance, une rigueur et une musicalité confondantes. Sa chanson en canon continu à 3 voix (canons à la quarte et à la septième) *Prenez sur moi votre exemple, amoureux* fait pressentir par son implacable mécanisme et son austère beauté les pièces analogues de l'*Offrande musicale* et de l'*Art de la fugue.*



Ex. 9. — J. Ockeghem, *Prenez sur moi votre exemple, amoureux*
Mesures 1-6

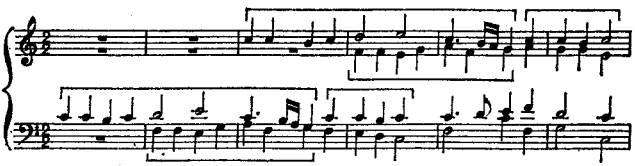
La dualité politique de cette époque — royaume de France, grand-duché de Bourgogne — s'inscrit en filigrane dans l'histoire des arts. Charles le Téméraire avait étudié fort sérieusement la musique et il était lui-même capable de composer. Aussi n'est-il pas étonnant de voir les meilleurs artistes d'alors rivaliser de zèle et de talent pour fournir à la cour de ce mécène éclairé le prestigieux décor sonore de fêtes aussi fréquentes que somptueuses. Antoine Busnois (?-1492) figure au premier rang de ces artistes. Compositeur estimable de musique religieuse, il donne sa pleine mesure dans des œuvres profanes où la sûreté du métier s'allie à la souplesse de l'écriture. Le début de la chanson *Je m'esbaïs de vous, mon cueur* témoigne de la

perfection à laquelle est parvenu le style en imitations. On notera tout particulièrement dans cet exemple la liberté rythmique des voix inférieures. Ici Busnois anticipe J. Ph. Rameau en cachant l'art par l'art même.



Ex. 10. — A. Busnois, *Je m'esbaïs de vous, mon cueur.* Mesures 1-4

Loyset Compère (v. 1450-1518) fut attiré, comme beaucoup de ses contemporains, par l'Italie où s'épanouissait alors la Renaissance. Chantre à la chapelle du duc de Milan G. M. Sforza, il compte Josquin des Prés parmi ses collègues (1474-1475). Rentré en France, il sera « chantre ordinaire » de Charles VIII (qui devait entreprendre les guerres d'Italie) avant de regagner sa province natale et de se fixer à Saint-Quentin. Tout comme Busnois, dont il se réclame dans son motet *Omnium honorum plena*, il connaîtra la gloire par ses chansons. Le début de la chanson *Nous sommes de l'ordre de Saint-Babouin* offre déjà une exposition de fugue à 4 voix en strettes avec réponse plagale. Ici tout est nouveau : *cantus firmus* et teneur ont disparu ; libérées de ce carcan, les quatre voix dialoguent entre elles sur un thème syllabique bien éloigné des mélismes d'antan.

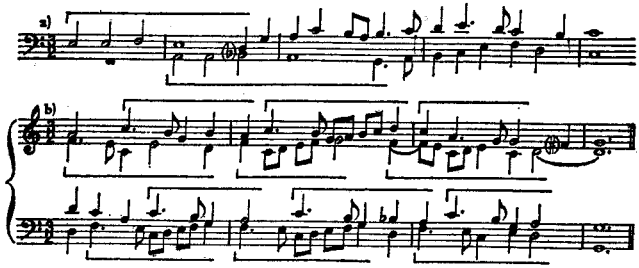


Ex. 11. — L. Compère, *Nous sommes de l'ordre de Saint-Babouin* Mesures 1-6

L'œuvre de Josquin des Prés (v. 1440-1521 ou 1524) est l'un des sommets de la polyphonie vocale. Josquin (dont Luther disait : « Il fait des notes ce qu'il veut, tandis que les autres font des notes ce qu'elles veulent ») vécut l'un de ces moments privilégiés dans l'histoire des arts où une technique longue-

ment élaborée, un langage patiemment ciselé sont aptes à traduire pleinement les aspirations profondes et la sensibilité d'une époque. Le génie de Josquin est fait de clarté, de lumière et, si paradoxal que cela puisse paraître, de simplicité. On retrouve dans sa musique la transparence, la justesse de proportions, l'équilibre, l'élan des cathédrales gothiques. Sa messe *Pange lingua*, publiée à Nuremberg en 1539 après sa mort, est une œuvre de maturité. L'hymne du Saint-Sacrement n'y est pas entendue en *cantus firmus*, mais sa texture mélodique imprègne en quelque sorte tous les éléments thématiques développés par les quatre voix dans une égalité absolue.

Dans une messe, le *Kyrie* revêt tout naturellement la forme tripartite imposée par le texte même de l'invocation *(Kyrie, Christe, Kyrie)*. A la fois simple et subtil, le plan thématique de Josquin peut se résumer ainsi : le *Kyrie I* et le *Kyrie II* sont symétriques, mais non identiques, l'ordre d'entrée des voix étant différent dans les deux cas. Le second *Kyrie* se termine par une sorte de carillon conclusif écrit en imitations très resserrées. Le *Christe*, cœur de la pièce, renouvelle complètement le couplage des voix. Dans les dernières mesures, le contrepoint se dissout ; les voix s'arrêtent sur la fondamentale et la tierce de l'accord, à l'exception du ténor qui lance une dernière supplication (*eleison*, aie pitié de nous !) avant de s'immobiliser sur la quinte de l'accord parfait.



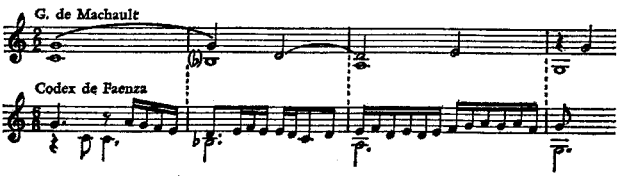
Ex. 12. — J. des Prés, messe *Pange lingua*, 1er Kyrie
Mesures 1-5, 13-16

II. — Des voix aux instruments

L'art polyphonique est un art essentiellement vocal. C'est très progressivement que les instruments viendront s'agréger aux voix soit pour les soutenir, soit pour remplacer une voix

manquante, soit pour rehausser par la couleur de leurs timbres l'éclat des partitions exécutées. Il est vraisemblable que, dans l'*organum* de Léonin ou de Pérotin, l'interminable teneur bénéficiait du souffle inépuisable de l'orgue positif. Il est probable aussi que le *cantus firmus* des messes et des motets de l'*Ars nova* était joué par des instruments (comme le prévoit Dufay dans son *Gloria* « *ad modum tubae* ») ; que les voix de soutien des rondeaux, virelais, ballades de Machault s'exécutaient aux violes, rebecs, flûtes et autres instruments à vent de l'époque.

Le processus d'appropriation de la musique vocale aux instruments à clavier ou à cordes pincées sera quelque peu différent. Les organistes-clavecinistes, les luthistes qui ont fait leurs humanités musicales dans les maîtrises, véritables conservatoires de ce temps-là, voudront interpréter sur leurs instruments les messes, les motets, les chansons qui avaient nourri leur jeunesse. Ils transcrivent donc pour leur instrument nombre de ces œuvres, mais leurs transcriptions seront en fait de véritables re-créations en raison de l'extrême liberté prise envers le texte original. Les instrumentistes ornent et « colorent » tant et si bien qu'il est souvent difficile de reconnaître le modèle vocal dans sa transcription instrumentale. Le Codex de Faenza, datant de 1400 environ, livre des pièces de Machault ainsi arrangées. Il suffit de rapprocher la version originale et la version « colorée » de sa ballade *De toutes flours* pour saisir sur le vif la façon de faire du transcripteur-arrangeur. Ici, il omet les parties de *contratenor* et de *triplum* tandis qu'il orne à profusion le *cantus*.



Ex. 13. — G. de Machault, *De toutes flours*
Transcription anonyme (Codex de Faenza). Mesures 1-4

Ce procédé de composition au second degré, pratiqué aussi (quoique plus rarement) pour des ensembles instrumentaux, fleurit durant nombre de décennies. L'éditeur parisien Pierre Attaingnant publie en 1531 trois livres de *Chansons musicales*

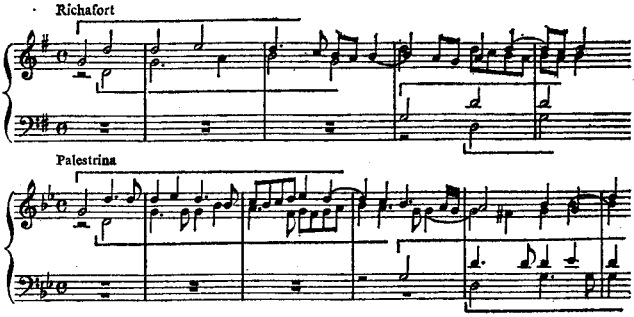
reductes en la tabulature des Orgues, Espinettes, Manichordions. Frescobaldi publiera encore en 1627 dans le *Secondo Libro di Toccate, Canzone...* une transcription ainsi « colorée » du madrigal d'Arcadelt *Ancidetemi pur.* Cependant la prolifération de ces arrangements n'étouffera pas la lente germination d'une musique instrumentale originale, laquelle apparaît timidement au cours du XVI^e^ siècle. Les auteurs de ce nouveau répertoire couleront tout naturellement leurs œuvres dans les formes vocales les plus usitées de leur temps — motet, chanson française, madrigal — et reprendront à leur compte les procédés d'écriture contrapuntique de leurs aînés. Désormais, l'ensemble vocal n'est plus le seul outil d'expression du compositeur. L'ensemble instrumental est devenu son rival. Bientôt ces deux formations, collectives et communautaires, seront confrontées à l'individualisme du soliste qui s'exprimera aussi bien par le gosier d'un chanteur que par l'intermédiaire d'un instrument. D'immenses possibilités s'offrent dès lors à l'imagination des créateurs. Ceux-ci en useront si bien que l'on ne saurait recenser ici l'ensemble de leur production. On sait que le style fugué va continuer à vivre dans les formes vocales traditionnelles : messes, motets, chansons, madrigaux. Il sera présent aussi dans les créations nouvelles : ouvertures d'opéra (Lully), sonates à trois (Couperin, Corelli, Legrenzi, Purcell). En opposition avec les *soli*, le style fugué fleurit aussi dans les *anthems*, les cantates, les oratorios, les psaumes de l'école classique et de l'époque baroque. Comme il est impossible d'embrasser une production aussi vaste dans un ouvrage aussi restreint, on ne mentionnera dans les pages suivantes que des œuvres conçues et écrites, à quelques exceptions près, pour le clavier. Cette limitation peut se justifier : en effet, c'est à l'orgue et au clavecin qu'a été célébré le mariage le plus intime, le plus heureux, d'une technique complexe et subtile avec une expression musicale intense et raffinée.

III. — De la multiplicité à l'unité : œuvres multithématiques

Les ancêtres directs de la fugue classique se nomment *tiento* et *fantasia* en Espagne, *ricercare* et *canzona* (1) en Italie,

(1) *Ricercare* (pluriel *ricercari*), infinitif pris substantivement, signifie : rechercher.
Le mot qui désigne une chanson existe sous deux formes différentes avec des nuances de sens variables suivant les époques et les

fantaisie et *recherche* en France, *fancy* et *voluntary* en Angleterre. Tous ces genres s'inspirent étroitement, à l'origine au moins, de l'écriture et des formes vocales du motet, de la chanson française et du madrigal. Mieux qu'une longue dissertation, le rapprochement des mesures initiales du *Christus resurgens* à 4 voix de Jean Richafort (v. 1490 - v. 1548) et des premières mesures du *1er Ricercare* instrumental de Palestrina (v. 1525-1594) montre à l'évidence le cousinage de l'écriture.



Ex. 14. — J. Richafort, *Christus resurgens*. Mesures 1-5
Palestrina, *1er Ricercare*. Mesures 1-6

Ce cousinage se poursuivra fort longtemps. Les *Ricercari da cantare & sonare d'Organo & altri Stromenti* de Jacques Buus paraîtront à Venise en 1547, ceux de Luigi Battiferri, élève de Frescobaldi, à Bologne en 1669. Le motet *O Thoma, laus et gloria* d'Adrian Willaert (v. 1490-1562), père de l'école vénitienne et maître du *ricercare* rigoureux, est typique de la forme revêtue par ce genre de composition. Le texte littéraire traité comporte quatre vers. Chaque vers est doté d'une mélodie propre et chacun de ces thèmes musicaux fait l'objet d'un développement en imitations annonciateur de la future exposition de fugue. Les quatre sections de ce motet ne sont pas simplement juxtaposées, mais elles s'enchaînent par tuilage

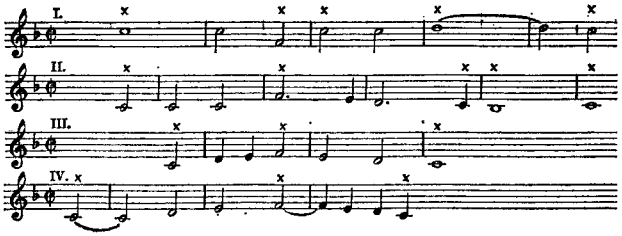
régions d'Italie : *la canzona* (pluriel *le canzone*) et *la canzone* (pluriel *le canzoni*).

Le passage de la musique vocale à la musique instrumentale est bien marqué par l'expression *canzone da sonar* (chanson à jouer) devenue simplement *canzone* pour désigner une œuvre purement instrumentale.

afin de donner à l'œuvre plus de cohésion. Autrement dit, le second thème s'insère dans les dernières mesures de la polyphonie engendrée par le premier, le troisième thème s'insère dans les dernières mesures de la polyphonie engendrée par le second et ainsi de suite. Telle est la forme qui a été reprise dans le *ricercare*.

Les deux premières fantaisies du *Second Livre des Meslanges* de Claude Le Jeune paru en 1612 (soit douze ans après la mort de son auteur) conservent en la perfectionnant l'ordonnance du motet willaertien. Etant donné leur longueur, Le Jeune ponctue ses *Fantaisies* en brisant de temps à autre leur continuité contrapuntique par des cadences parfaites importantes. Les ruptures franches, nettes, ainsi obtenues déterminent des structures plus amples qui regroupent tout naturellement plusieurs sections de l'œuvre. Ce souci d'unité anime également l'organiste aveugle de Philippe II d'Espagne, Antonio de Cabezón (v. 1500-1566). Chez lui, l'unité de l'œuvre est obtenue par l'apparentement des thèmes. Le *Tiento IX de Quinto Tono* met en lumière cette technique.

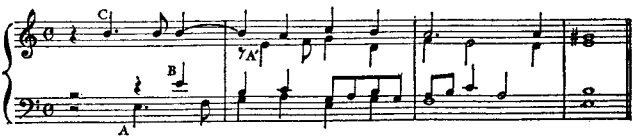
Les thèmes des deux premières sections peuvent être considérés comme un sujet (I) et sa réponse par mouvement contraire, avec mutation (II). Les thèmes des sections suivantes sont déduits les uns des autres par variante rythmique (III et IV) et par élimination du tétracorde ascendant (V). L'apparentement de ces divers thèmes résulte de l'emploi de l'intervalle de quarte (renversement de la quinte caractéristique du sujet) qui est omniprésent dans les quatre dernières sections de l'œuvre.



Ex. 15. — A. de Cabezón, *Tiento IX*

Girolamo Frescobaldi (1583-1643), le célèbre auteur des *Fiori musicali*, fut le plus grand virtuose du contrepoint avant J. S. Bach. Les douze *ricercari* qui figurent dans son *Primo*

Libro di Capricci, Canzon francese e recercari... (Venise, 1626) méritent tous une étude attentive. Les *ricercari secondo e terzo* sont l'un et l'autre des triptyques, mais tandis que le second *ricercare* use systématiquement de la réponse par mouvement contraire et du contre-sujet, le troisième présente un extraordinaire travail d'imbrication thématique. Le grand sujet (A) parcourt toute l'œuvre. Après son propre développement, il participe au développement du second sujet (B), puis du troisième (C). Frescobaldi conclut cette page magistrale par la superposition des trois thèmes.

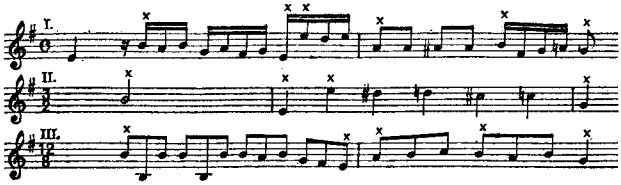


Ex. 16. — G. Frescobaldi, *Ricercare terzo*
Quatre dernières mesures

Le génie de Dietrich Buxtehude (1637-1707) se situe aux antipodes de celui de Frescobaldi. A la concentration méditative de celui-ci s'oppose l'exubérance extérieure de celui-là. Frescobaldi : un compositeur qui polit sans cesse son ouvrage dans le silence de son cabinet. Buxtehude : un virtuose du clavier dont l'imagination se déchaîne en des improvisations d'un incomparable brio. Les préludes et fugues pour orgue du maître de Lübeck, modernes par leur écriture instrumentale audacieuse, demeurent archaïques dans leur forme. En eux survivent les structures de l'ancien motet, comme on peut le voir dans la charmante petite fugue monothématique en *ut* majeur (Bux WV 174) ou dans la fugue multithématique en *mi* majeur (Bux WV 141). Parfois, passéisme et modernisme s'unissent pour engendrer une œuvre originale fortement structurée. Tel est le cas du *Prélude et Fugue* en *mi* mineur (Bux WV 142).

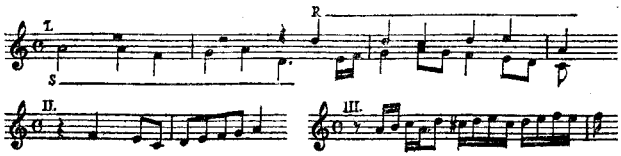
Précédée d'un court prélude, la fugue proprement dite comporte trois volets. Cette division en trois parties, ainsi que l'apparentement des thèmes, se rattachent au passé. Le modernisme éclate au contraire dans le caractère spécifique imprimé par Buxtehude aux trois fugues successives. Celles-ci sont nettement différenciées par le contrepoint et par l'écriture instrumentale, dans une animation rythmique progressive. A l'allegro énergique de la première fugue (à C) succède l'an-

dante expressif de la seconde (à 3/2) dont le thème chromatique est bientôt contrepointé par un dessin ininterrompu de croches. Un court récitatif conduit à la dernière fugue, véritable danse alerte et preste (à 12/8). C'est la conclusion étincelante d'une œuvre où l'art de la fugue s'unit à l'esprit de la suite dans une étonnante évocation de ses danses fondamentales : allemande, sarabande et gigue.



Ex. 17. — D. Buxtehude, *Prélude et Fugue* en *mi* majeur (Bux WV 142)

Le dynamisme résultant d'une progression rythmique fut pratiqué bien avant Buxtehude par le docte et discret chanoine Jehan Titelouze (1563-1633), titulaire d'un des plus beaux instruments de France, l'orgue de la cathédrale de Rouen. Les *Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'orgue avec les fugues et recherches sur leur plain-chant*, parues en 1623 chez Pierre Ballard à Paris, renferment 39 versets qui mettent en œuvre tout l'arsenal de la scolastique contrapuntique. Certains de ces versets comportent une animation rythmique croissante, grâce à l'emploi de valeurs de notes de plus en plus brèves. La fugue en trois parties qui constitue le troisième verset d'*Urbs Jerusalem* est un bon exemple de ce procédé. Les blanches et les noires de la première partie sont submergées par les croches de la seconde, tandis que les croches et les doubles croches de la troisième partie se fondent rapidement dans un tourbillon continu de doubles croches.



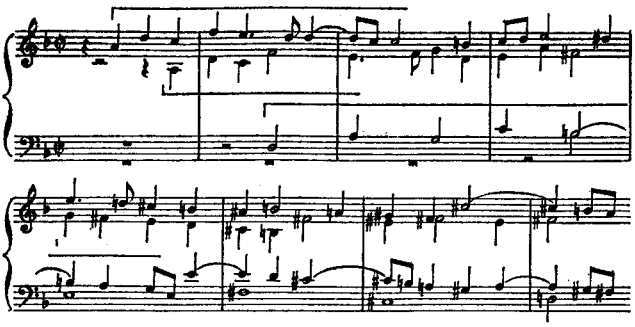
Ex. 18. — J. Titelouze, *Urbs Jerusalem*, 3e verset

Le motet n'est pas seul à avoir engendré une postérité instrumentale. Madrigal et chanson française ont donné naissance à la *fancy* en Angleterre, à la *canzona francese* en Italie. Il n'est pas possible de résumer l'histoire longue et compliquée de ces formes, ni d'en définir les divers aspects en quelques lignes. Né en Italie, l'art madrigalesque fut pratiqué en Europe par tous les compositeurs, à l'exception presque totale des compositeurs français. En Angleterre, un répertoire national se crée dès la fin du XVI^e siècle. Les auteurs font le plus souvent du madrigal une pièce lyrique aux lignes mélodiques agréables dans laquelle l'écriture contrapuntique et l'écriture harmonique coexistent sans heurts. L'exécution est prévue par les voix, ou par les instruments, ainsi qu'en témoignent des mentions telles que *apt for voices or viols* placées en sous-titre dans les éditions de l'époque. Du remplacement des voix par les instruments à la transcription instrumentale, il n'y a qu'un pas ; de la transcription à la composition originale, un autre pas et ces pas furent vite franchis.

Il semble que les virginalistes anglais aient apporté plus de nouveautés à l'art de la variation qu'à celui de la fugue. Ce n'est donc pas au répertoire des instruments à clavier, mais à celui des ensembles de violes, que sera emprunté l'exemple suivant. Si Fayrfax, Taverner, Tye enrichissent de pièces originales une littérature fort appréciée des amateurs passionnés comme Samuel Pepys (1633-1703), c'est sous la plume de Henry Purcell (1659-1695) que la *fancy* connaît son apogée. Dans ses quinze *Fantaisies*, une technique savante s'unit à une sensibilité raffinée pour engendrer des chefs-d'œuvre, le mot devant être compris dans sa double acception : œuvre de maîtrise, œuvre de génie.

La *12^e Fantaisie* en *ré* mineur, datée du 31 août 1680, comporte deux sections. Un réseau serré d'imitations parcourt toute l'œuvre. Le thème de la première section use du mouvement contraire ; celui de la deuxième section utilise à la fois le mouvement contraire et l'augmentation des valeurs de notes. Plus remarquable encore est le plan tonal de cette page : tandis que le premier thème, modulant par quintes descendantes, atteint *fa* mineur (quatre bémols), le second thème, modulant par quintes ascendantes, aboutit à *fa* ♯ mineur (trois dièses). Ce faisant, Purcell dote sa *Fantaisie* d'un double mouvement contraire : à celui des thèmes répond celui des tonalités. Voir ex. 19.

Il faudrait pouvoir comparer les fantaisies de Purcell aux fantaisies publiées par Frescobaldi soixante-douze ans plus tôt (Milan, 1608). Contrairement à ce que suggère le terme



Ex. 19. — H. Purcell, *12e Fantaisie*, deuxième section
Mesures 58-65

français de fantaisie, rien de plus rigoureux, de plus logique, de plus médité n'est jamais sorti de la plume de Frescobaldi. Un monde sépare ces œuvres bien structurées des *Fantaisies* (1610) d'Eustache Du Caurroy qui, elles, correspondent pleinement à ce qu'écrivait Thomas Morley en 1597 : « Dans la *fancy*, le compositeur choisit un thème, le tord, le tourne suivant son imagination. Aucune obligation ne lui est imposée : il ajoute, retranche ou modifie le thème à son gré. »

Le processus de transfert aux instruments de la chanson française est identique à celui qui a été décrit à propos du madrigal. La chanson française en son âge d'or s'incarne essentiellement dans l'œuvre de Clément Janequin (v. 1485-1558). C'est peu de dire que ses chansons connurent le succès : l'Europe entière s'engoua de ses œuvres qui étaient interprétées à Cracovie, à Séville et à Venise tout autant qu'à Paris. La tablature de Jean de Lublin renferme une transcription instrumentale de *la Guerre* (ou *Bataille de Marignan*). Correa de Araujo compose sur les thèmes de la même œuvre un *Tiento de sexto tono*. Andrea Gabrieli adapte au clavier la chanson *Martin menoit* avant d'en reprendre les thèmes dans l'un de ses *ricercari*. On a pu écrire que la chanson française était, à l'aube du XVIe siècle, la forme laïque et légère du motet. Elle s'en distingue toutefois par l'écriture, par l'homorythmie et par l'allure chorégraphique. Ecriture : l'emploi du contrepoint en imitations est plus discret dans la chanson que dans le motet, les séquences purement harmoniques plus nombreuses. Homorythmie : pour assurer une claire perception du texte

littéraire, le style syllabique règne en maître dans la chanson aux dépens du style mélismatique. Allure chorégraphique : les rythmes de danse sont fréquents ; plus encore que le dactyle initial sur une même note, c'est l'opposition du binaire au ternaire qui caractérise la rythmique de la chanson française. De Frescobaldi à J. S. Bach, d'innombrables *canzone francesi* pour clavier virent le jour. Il serait oiseux d'en énumérer les auteurs. On n'analysera pas non plus ici les œuvres à thèmes multiples : le lecteur retrouvera plus loin la *canzone* avec d'admirables pièces monothématiques de Frescobaldi et de Trabaci.

Il faut signaler maintenant des œuvres où l'écriture en imitations est employée de façon particulière pour paraphraser, en quelque sorte, une mélodie préexistante : chanson populaire, hymne grégorienne, choral luthérien. Chacune des incises de la mélodie fournit (par diminution des valeurs de notes) un motif qui, d'abord exposé seul en entrées fuguées, nourrit ensuite le tissu polyphonique d'accompagnement. Cette technique (déjà employée par Josquin des Prés dans la chanson *Bergerette savoyenne*) est celle qu'utilise habilement Titelouze pour commenter à l'orgue le quatrième verset de l'hymne *Ad Coenam*. Pour le culte luthérien, de nombreux organistes allemands paraphrasent ainsi les timbres de chorals. C'est cette forme que revêtira, par exemple, le dernier choral dicté par J. S. Bach mourant à son gendre Altnikol : *Vor deinen Thron*. L'un des précurseurs du grand Cantor de Leipzig, Johann Pachelbel (1653-1706), pratique parfois une forme de choral figuré toute différente et qui semble lui être personnelle. Le choral proprement dit est précédé d'une fugue longuement développée dont le sujet est tiré de la première incise de la mélodie. Le choral est ensuite exposé intégralement à la basse (anches du pédalier), tandis que des guirlandes de doubles croches se déploient aux claviers manuels. C'est ainsi que, dans le choral *Nun komm' der Heiden Heiland*, 29 mesures de fugue préludent aux 24 mesures du choral. On entre ici dans le domaine de la fugue monothématique.

IV. — La diversité dans l'unité : œuvres monothématiques

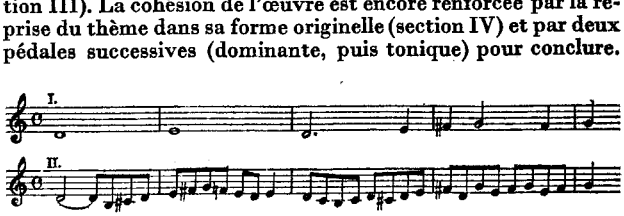
Les formes instrumentales issues du motet, du madrigal et de la chanson française comportaient toutes le même risque : un manque de cohésion résultant des multiples sections, chacune d'elles ayant son thème particulier. Conscients de ce

danger, les compositeurs évitent l'écueil soit par la thématique (apparentement, déduction), soit par les procédés de construction (tuilage, superposition), soit par la forme (regroupement en un seul volet de plusieurs sections). Cette recherche de l'unité devait aboutir logiquement au monothématisme. Mais, comme toute médaille a son revers, le monothématisme n'était pas sans inconvénient non plus. A une époque où le tempérament inégal restreignait singulièrement les possibilités de modulation sur les instruments à clavier, l'emploi d'un thème unique risquait fort d'engendrer la monotonie. Une nouvelle technique thématique permit de pallier cet inconvénient. Dans les œuvres qui vont être citées plus loin, le sujet de fugue n'est plus un personnage immuable, fixé une fois pour toutes. Il devient l'objet de variations rythmiques et mélodiques qui renouvellent son aspect sans en altérer fondamentalement la substance. Mais avant d'aborder cette nouvelle étape, il convient d'évoquer l'œuvre de J. P. Sweelinck (1562-1621). Dans l'histoire des commencements de la fugue instrumentale, on ne saurait en effet oublier les grandes *Fantaisies* de l'organiste d'Amsterdam. Ces pages magistrales reflètent bien la double personnalité musicale de leur auteur, à la fois savant pédagogue pour qui l'écriture contrapuntique n'a plus de secrets et virtuose de réputation européenne.

Les *Fantaisies* de Sweelinck sont généralement construites sur un thème unique employé par mouvement droit et par mouvement contraire, avec augmentation et diminution des valeurs. Plusieurs contre-sujets interviennent successivement. La réalisation instrumentale oscille constamment entre deux types d'écriture, l'une traditionnelle, très proche de l'écriture vocale, l'autre plus novatrice utilisant les ressources propres de l'orgue. Ce renouvellement du thème par l'environnement contrapuntique et par la réalisation instrumentale apparente ces fantaisies longuement développées aux nombreuses *partitas* composées par Sweelinck sur des chorals et des chansons, ce qui n'est pas pour surprendre si l'on se souvient que l'organiste néerlandais fut, avec son ami anglais J. Bull et avant ses élèves allemands H. Scheidemann et S. Scheidt, l'un des maîtres de la variation.

Pour son ouvrage l'*Harmonie universelle* (Paris, 1636), le P. Mersenne (1588-1648) sollicite du « sieur Racquet, Organiste de nostre Dame de Paris, lequel on tient pour l'un des meilleurs Contrapunctistes de ce temps », une pièce pour « l'exemple de ce qui se peut faire sur l'orgue ». Charles Racquet (v. 1598-1664) lui remet une œuvre fuguée très développée comportant quatre sections édifiées sur un sujet unique.

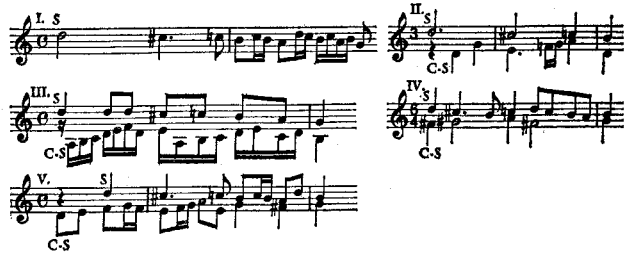
Ce thème tétracordal caractérisé par les deux rondes initiales et par la syncope finale (section I) sera d'abord « coloré ». Sa structure mélodique et rythmique subsiste, mais elle est en quelque sorte noyée sous un flot de croches (section II). Le sujet est exposé ensuite en valeurs longues égales pour passer, tel un *cantus firmus*, aux différentes voix de la polyphonie (section III). La cohésion de l'œuvre est encore renforcée par la reprise du thème dans sa forme originelle (section IV) et par deux pédales successives (dominante, puis tonique) pour conclure.



Ex. 20. — Ch. Racquet, *Fantaisie*

Frescobaldi use d'une technique semblable dans la *Canzona terza* de son *Secondo Libro di Toccate, Canzone...* (1627), mais la réalisation est infiniment plus complexe que chez Racquet.

L'œuvre se compose de cinq sections de longueurs différentes, la dernière étant la plus développée. Les sections de rythme binaire (I, III, V) alternent avec les sections de rythme ternaire (II, IV). Les quatre dernières sections comportent chacune un contre-sujet différent. Ces contre-sujets constituent l'élément moteur de la pièce.

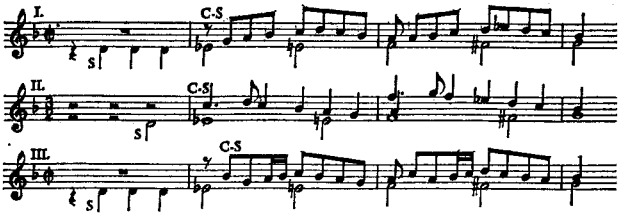


Ex. 21. — G. Frescobaldi, *Canzona terza*

Giovanni Maria Trabaci (v. 1575-1647) avait précédé Frescobaldi dans cette voie. En 1603, il avait publié une *Canzona franzesa* étonnante par la virtuosité de l'écriture

contrapuntique et par la synthèse magistrale des éléments thématiques. Cette œuvre, bien que formée de trois volets, est écrite d'un seul tenant. Aucun arrêt ne vient rompre l'élan initial qui emporte l'auditeur tambour battant de la première à la dernière note. Le sujet offre deux éléments caractéristiques : une note répétée, une montée chromatique en blanches. Le contre-sujet en croches, volubile à souhait, est extrêmement bref, ce qui permet à l'auteur de le faire surgir à toutes les voix sur n'importe quel accord. Il est intéressant d'observer comment Trabaci joue de ces divers éléments.

L'œuvre se compose de trois sections de longueurs différentes, la première occupant environ la moitié du morceau. Les deux volets extrêmes à 𝄵 encadrent une partie centrale à 3/2. Le contre-sujet très court est constamment varié. *Section I :* le sujet chromatique est accompagné par un contre-sujet en croches égales ; *section II :* le sujet chromatique est modifié suivant un rythme trochaïque (une longue suivie d'une brève). Nouvel aspect du contre-sujet en noires avec un rythme pointé initial ; *section III :* le sujet chromatique revient à sa forme première, tandis que le contre-sujet en croches prend un nouvel aspect. L'adjonction d'un groupe de deux doubles croches dans ce motif contribue à l'animation progressive de la pièce. Les imitations se resserrent jusqu'à la fin.

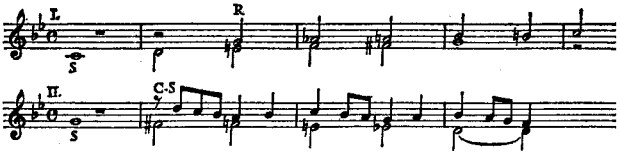


Ex. 22. — G. M. Trabaci, *Canzona franzesa settima cromatica*

Les *Fugues et Caprices* publiés en 1660 par François Roberday (et qui peuvent, selon l'auteur, « se jouër sur des Violles ou autres semblables Instruments » bien que « faites principalement pour l'Orgue ») témoignent de la diffusion en France de l'art frescobaldien. C'est vraisemblablement Johann Jacob Froberger (« ce pifre d'alemand », ainsi que le qualifie J. Loret dans sa *Muse historique*), élève direct de Frescobaldi, qui révéla l'œuvre de l'organiste de Saint-Pierre de Rome aux

milieux musicaux de notre capitale lors de son séjour parisien de 1652. Roberday dut éprouver une forte inclination pour l'œuvre de Frescobaldi, si l'on en juge par ses *Fugues et Caprices* où tout (langue musicale, procédés d'écriture, structure formelle) semble emprunté, fait à l'imitation du maître italien. Cette constatation est également valable pour Froberger. Ces deux musiciens prolongent l'existence d'une technique archaïque, servante efficace d'une esthétique périmée. Entre leurs œuvres et celles du maître dont ils se réclament s'élève d'ailleurs une mystérieuse barrière : celle qui sépare le grand talent du génie.

Plus unitaire encore est la solution proposée par J. Pachelbel dans son *Ricercare* en *ut* mineur. Les trois fugues qui composent ce morceau naissent d'un seul thème chromatique en valeurs longues. Le sujet est d'abord présenté sous sa forme ascendante (I), puis par mouvement contraire (II), puis alternativement sous forme ascendante et descendante (III). Dans cette dernière section, l'auteur introduit un élément mélodique nouveau qui fait l'objet d'une courte exposition fuguée avant d'accompagner le sujet comme un véritable contre-sujet, tantôt par mouvement droit, tantôt par mouvement contraire.

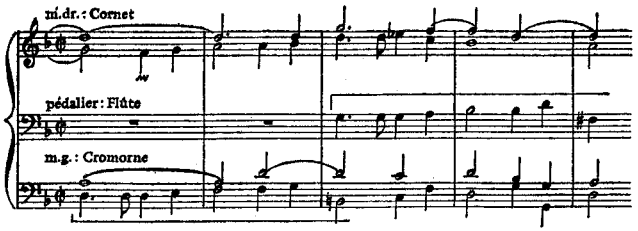


Ex. 23. — J. Pachelbel, *Ricercare* en *ut* mineur

Guillaume Nivers — précédé de Jean Denis qui, dans la deuxième édition de son *Traité de l'accord de l'espinette*, introduit un chapitre sur l'art de « traiter les fugues » (1650) — parle de l'art de la fugue dans son *Traité de Composition de Musique* (Paris, 1667). Nicolas Gigault insère dans son *Livre de Musique pour l'Orgue* (Paris, 1685) deux longues fugues qui le rangent au nombre des disciples attardés de Frescobaldi, voire d'Andrea Gabrieli — la première « poursuivie et diversifiée à la manière italienne » où l'on relève des divertissements à l'état embryonnaire et de véritables strettes, la seconde sur le *Pange lingua* « dont les vers sont fuguez a la manière de feu Monsieur Titelouze ».

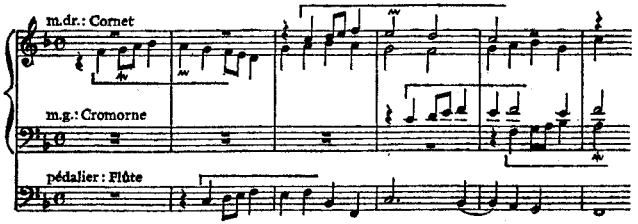
Bien que Lebègue, Raison, Boyvin, J. Fr. Dandrieu aient

fait preuve en ce domaine de savoir et plus encore de musicalité, les organistes français ne semblent pas spécialement attirés par l'écriture fuguée. Il appartenait cependant à deux d'entre eux, le Chartrain Gilles Jullien (v. 1653-1703) et le Rémois Nicolas de Grigny (v. 1672-1703), de donner les réalisations les plus originales en la matière avec leurs *fugues à cinq*. Dans celles-ci, l'écriture contrapuntique est tributaire en quelque sorte de la réalisation sonore. Aux claviers manuels sont confiés deux duos, l'un joué par la main droite sur le cornet, l'autre par la main gauche sur le cromorne, deux timbres bien caractéristiques de l'orgue classique français. Exécutée aux flûtes du pédalier, la cinquième voix se meut, chez G. Jullien, entre les deux duos. Ajoutons que J. H. Danglebert a enrichi son livre de *Pièces de clavecin* (1689) d'une fugue à cinq voix.



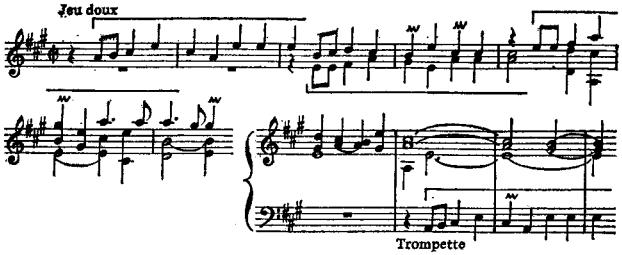
Ex. 24. — G. Jullien, *Fugue renversée* à cinq parties. Mesures 23-27

Chez N. de Grigny, la cinquième voix sert de basse au quatuor. J. S. Bach, qui avait recopié dans sa jeunesse le *Livre d'orgue* de Grigny, se souviendra de cette œuvre dans l'exposition de sa *Fantaisie* à cinq voix en *ut* mineur (*BWV* 562).



Ex. 25. — N. de Grigny, Hymne *Verbum supernum*. Mesures 1-6

Nivers, Marchand et Grigny pratiquent aussi l'exposition de fugue pour introduire le personnage principal (cromorne, cornet, trompette) de leurs *Récits*. Ainsi fera François Couperin au quatrième couplet du *Gloria* de sa *Messe à l'usage des Paroisses*.



Ex. 26. — Fr. Couperin, *Messe à l'usage des Paroisses*, 4e couplet du *Gloria*. Mesures 1-7, 12-15

Au terme de cette quête généalogique des ascendants de la fugue, on peut résumer d'un seul mot, semble-t-il, le long cheminement des formes contrapuntiques en style d'imitations pendant cinq siècles de polyphonie. Ce mot unique, c'est celui de *ricercare* : recherche d'une écriture toujours plus affinée, recherche de structures et de formes toujours plus cohérentes, recherche enfin et surtout de l'unité compositionnelle. Mais en cette fin du XVIIe siècle les temps sont accomplis ; l'ère des précurseurs s'achève : J. S. Bach naît à Eisenach en Thuringe le 21 mars 1685.

CHAPITRE III

J. S. BACH
TECHNIQUE DE LA FUGUE

I. — Vue d'ensemble

Toute l'histoire du contrepoint converge vers l'œuvre de Bach. Il rassemble, résume et amplifie considérablement toutes les formes inventées par ses prédécesseurs. La fugue arrive chez lui à son apogée. C'est donc dans les œuvres du Cantor qu'on étudiera au présent chapitre la technique de la fugue, tout en signalant au passage les éléments repris plus tard par ses successeurs. Car si Bach est un point d'aboutissement, il est aussi un point de départ. Après lui, certes, l'écriture contrapuntique semble épuisée. L'écriture harmonique l'emporte. La sonate bithématique et la symphonie supplantent les formes anciennes. Pourtant, il y aura des retours significatifs au contrepoint. Il n'y a presque pas un grand compositeur des XVIII^e et XIX^e siècles qui n'ait ressenti, à un moment ou à un autre de sa carrière, la nostalgie de l'écriture contrapuntique et qui ne se soit inspiré des fugues de Bach. Enfin, l'avènement de la musique sérielle

au XX^e siècle a constitué une renaissance imprévue de l'écriture polymélodique.

1. **Terminologie.** — Dans les œuvres vocales et instrumentales de Bach, la fugue est partout présente soit en son nom propre, soit sous d'autres appellations. Le style fugué est employé dans les *Cantates*, les *Oratorios*, les *Passions* ; on le rencontre dans les *Suites* et les *Sonates* instrumentales, dans les *Concertos*, les *Suites* d'orchestre et les *Concerts brandebourgeois*. Une énumération complète serait vaine.

On utilisera désormais le terme de *fugue* pour désigner tout morceau écrit en imitations contrapuntiques et basé sur l'alternance sujet/réponse. Ce terme, même lorsque Bach l'emploie, recouvre en réalité une série de formes diverses issues de la *canzone*, du *ricercare*, de la *fantasia*, etc. Ces termes, archaïques à son époque, sont encore utilisés à l'occasion par Bach lui-même (*Canzona*, *Fantasia* pour orgue ; *Ricercari* de l'*Offrande musicale*). Quant aux 22 numéros de l'*Art de la fugue* (titre inventé après la mort de l'auteur), Bach emploie pour désigner chacun d'eux le terme générique de *contrapunctus*. Il s'agit pourtant des exemples de fugues les plus achevés, mais aussi les plus divers qui soient.

On voit combien la terminologie est imprécise. C'est que la forme elle-même est des plus libres, contrairement à l'opinion reçue. Si libre qu'on hésite même à parler d'une forme-fugue (au sens où l'on entend, par exemple, la forme-sonate). La fugue n'est en fait qu'un procédé de développement contrapuntique basé sur l'emploi généralisé de l'imitation, à partir d'un thème principal ou sujet.

Fughetta (fughette) : fugue de petites dimensions.

Fugato : sous-entendu *stile fugato* (style fugué) ou *pezzo fugato* (morceau fugué). Terme réservé à tout passage fugué intercalé dans un ensemble d'écriture harmonique (introduction, développement ou conclusion d'un allegro de sonate par exemple). Lorsqu'il est de dimensions importantes, le *fugato* mérite d'être considéré comme une fugue proprement dite.

2. **Fugue vocale, fugue instrumentale.** — Qu'on ne s'y trompe pas : l'écriture des fugues vocales de Bach est essentiellement instrumentale. Même s'il connaît Josquin et Palestrina, ses maîtres directs se nomment Frescobaldi, Froberger, Pachelbel, Buxtehude. Si la fugue vocale est parfois de style palestrinien (*Gratias agimus* de la *Messe en si mineur*), elle est le plus souvent influencée par l'écriture instrumentale. Il n'est pour s'en convaincre que de lire les longues vocalises en doubles croches ininterrompues du motet *Singet dem Herrn* ou le *Fecit potentiam* du *Magnificat*. C'est de l'écriture de clavier ou d'instrument à cordes purement et simplement adaptée aux voix. Si, à l'origine, le *ricercare* instrumental n'a été qu'une transcription du motet vocal, la fugue vocale du XVIII^e siècle, à son tour, n'est bien souvent qu'une transcription de fugue instrumentale. De cette écriture vocale particulière (soutenue par les instruments de l'orchestre), Bach tire des effets grandioses. Il construit des fresques puissantes d'un magnifique équilibre sonore qui n'ont leur équivalent que dans les oratorios de Haendel et dans la *Messe en ré* de Beethoven (autre exemple d'écriture vocale issue de l'écriture instrumentale).

Quoi qu'il en soit, les différentes lignes contrapuntiques des fugues instrumentales sont toujours

désignées par le terme de « voix ». Bach a pratiqué la fugue de 2 à 8 voix avec une préférence marquée pour l'écriture à 3 et 4 parties. Dans la *Messe en si mineur* et dans le *Magnificat*, c'est l'écriture à 5 voix qui l'emporte. L'admirable *ricercare* à 6 voix de l'*Offrande musicale*, les fugues à 8 voix et double chœur des *Motets* témoignent d'une égale maîtrise.

Dans les fugues pour orgue ou pour clavecin, il importe de remarquer l'usage fréquent d'une écriture pseudo-polyphonique. Les lignes mélodiques passent d'une voix à l'autre ; les notes sont maintenues pour former de véritables accords arpégés. C'est que l'écriture instrumentale de Bach oscille constamment entre le contrepoint linéaire d'origine vocale et le contrepoint harmonique propre aux instruments à clavier. A l'orgue, la fugue s'interrompt souvent pour laisser libre cours à des récitatifs instrumentaux, des traits de virtuosité et des accords dans le style de Buxtehude. La toccata pénètre la fugue.

3. **Variété des formes.** — Lorsqu'on examine un peu attentivement les fugues de Bach, ce qui frappe d'abord c'est l'infinie variété des formes. Depuis la courte fughette composée d'une ou deux expositions d'un sujet simple jusqu'aux vastes constructions à plusieurs sujets (avec longs développements et strettes) des grandes fugues pour orgue ou de l'*Art de la fugue*, tous les types intermédiaires se rencontrent dans l'œuvre de Bach. C'est que son robuste génie a opéré la synthèse des formes et des styles employés par ses prédécesseurs et qu'il a porté la fugue à un degré de puissance et de grandeur encore jamais atteint.

Dans le présent chapitre, on essaiera de décrire

le mécanisme de la fugue, d'en montrer les techniques et les aspects multiples à l'aide d'exemples empruntés pour la plupart à quelques grandes œuvres instrumentales de Bach : les fugues pour orgue, le *Clavier bien tempéré*, l'*Offrande musicale* et l'*Art de la fugue*. On trouverait facilement d'autres exemples du même genre dans les *Partitas*, les *Sonates en trio*, les *Toccatas* pour clavecin et dans les œuvres vocales de Bach.

4. Les fugues pour orgue. — Les fugues pour orgue de Bach forment un grand ensemble de morceaux très divers composés à toutes les époques de sa carrière pour des instruments fort différents. La fugue est rarement isolée, mais constitue en général le dernier volet d'un diptyque *(Prélude et Fugue)*, d'un triptyque *(Toccata, Adagio et Fugue)* ou d'une composition plus vaste encore. Le prélude est appelé quelquefois, selon son style, fantaisie ou toccata, sans que la terminologie soit bien précise. Il peut se cantonner dans la virtuosité instrumentale ou faire appel, lui aussi, à l'écriture contrapuntique. Il n'est pas rare qu'une certaine unité thématique se manifeste entre les divers mouvements de l'œuvre. Parmi les œuvres les plus marquantes, on retiendra la *Double fugue* en *fa* majeur 540, la *Fugue* en *sol* mineur 542, la grande *Fugue* en *si* mineur 544 à deux contre-sujets, la *Fugue* en *ut* majeur 547 et la grande *Fugue* en *mi* mineur 548 (ex. 29). La *Triple fugue* en *mi* ♭ majeur 552, appelée « fugue de la Trinité », figure à la fin du recueil de chorals de la *Clavierübung* (3e partie) (1).

(1) Les numéros sont ceux du catalogue de Schmieder généralement désigné par les initiales *BWV (Bachs Werke Verzeichnis)*.

5. Le « Clavier bien tempéré », livre I (1722). — Le premier livre du *Clavier bien tempéré* illustre le système du tempérament égal proposé dès 1691 par A. Werckmeister. Ce nouveau système permet, on le sait, non seulement d'écrire dans les 24 tonalités majeures et mineures, mais encore de moduler dans tous les tons au cours d'un même morceau (possibilité que Bach exploitera, par exemple, dans le canon n° 3*e per tonos* de l'*Offrande musicale*) (1). Dans le *Clavier bien tempéré*, il s'agit plutôt de donner un caractère propre à chaque tonalité sans s'écarter beaucoup, dans chaque pièce, du ton principal. C'est ce que Bach a réussi magistralement dans ce recueil de 24 préludes et fugues présentés en ordre chromatique : *ut* majeur, *ut* mineur, *ut* ♯ majeur, *ut* ♯ mineur, etc., jusqu'à *si* mineur. Il y a parfois une relation thématique entre les deux volets du diptyque. Toujours le prélude crée l'ambiance tonale dans laquelle s'épanouira la fugue. Chaque pièce est un petit chef-d'œuvre de concision et d'émotion. Tour à tour méditatives, descriptives, malicieuses, ces fugues ont une très grande variété. On dirait que Bach a tenu la gageure d'écrire 24 morceaux différents à la fois par leur agencement technique et par leur contenu sentimental. C'est ici que s'applique à merveille le mot de Schumann sur Bach qui sera cité plus loin (p. 88). Il faudrait pouvoir nommer toutes les fugues de ce recueil. On se bornera à signaler quelques sommets : *ut* ♯ majeur, *ut* ♯ mineur (2 contre-sujets), *mi* ♭ mineur (nombreuses strettes), *fa* mineur (2 contre-sujets), *la* mineur (nombreuses strettes), *si* ♭ majeur (2 contre-sujets), *si* ♭ mineur (nombreuses strettes), *si* mineur.

(1) Sur la question du tempérament égal, voir O. ALAIN, *L'harmonie*, p. 43.

6. **Le « Clavier bien tempéré », livre II (1742).** — Le second livre du *Clavier bien tempéré* suit le même plan tonal que le premier volume. Bach a réuni là pour la deuxième fois, en ordre chromatique, des pièces écrites à différentes époques de sa vie. Le second livre n'a peut-être pas la fraîcheur et l'homogénéité du premier. Il n'en contient pas moins quelques impérissables chefs-d'œuvre de science contrapuntique alliée à la vivacité de l'imagination et à la profondeur du sentiment. Comme dans le premier volume, on observe souvent une nette relation thématique entre le prélude et la fugue de même tonalité. Parmi les 24 fugues du recueil — qui mériteraient toutes une analyse détaillée — on accordera une attention particulière aux morceaux suivants : *ut* mineur (strettes), *ré* mineur, *fa* ♯ mineur (triple fugue), *sol* majeur (2 contre-sujets), *sol* ♯ mineur (double fugue), *la* mineur, *si* ♭ mineur (strettes), *si* majeur (2 contre-sujets).

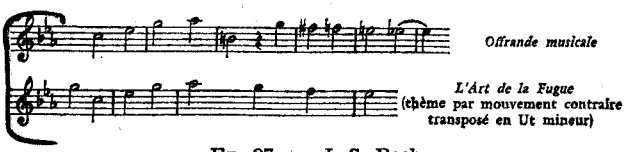
7. **« L'Offrande musicale » (1747).** — On connaît l'origine de cette œuvre : sur un beau thème de fugue en *ut* mineur proposé par Frédéric II, Bach a d'abord improvisé et plus tard composé une suite de variations contrapuntiques. Le recueil offert en hommage au souverain comporte deux grandes fugues (baptisées *ricercari*), dix canons et une sonate en trio pour flûte, violon et basse continue. Les deux fugues (l'une à 3 voix, l'autre à 6 voix) sont destinées à l'exécution au clavier. Les canons sont présentés, à la manière des canons énigmatiques médiévaux, sous une forme monodique. La réalisation est parfois indiquée par une devise latine. Le désordre de l'édition originale a longtemps masqué la symétrie de la

construction, symétrie conforme aux habitudes de l'auteur (1) :

A	B	C	B	A
Ricercare à 3 voix	5 canons	Sonate en trio	5 canons	*Ricercare* à 6 voix

L'*Offrande musicale* appartient à l'histoire de la fugue autant qu'à celle du canon. Le canon nº 4 est en effet traité en fugue canonique. Les deux allegros de la sonate en trio font appel à l'écriture fuguée. Enfin, le *ricercare* à 6 voix compte parmi les fugues les plus denses et les plus riches de Bach. L'œuvre est intéressante aussi parce qu'elle montre le travail de variation rythmique et mélodique auquel s'est livré Bach sur le thème de Frédéric II et parce qu'elle préfigure ainsi l'*Art de la fugue*.

On a soutenu que le thème de l'*Offrande musicale* était de la main de Bach, ou tout au moins arrangé par lui. En tout cas, la similitude avec le sujet de l'*Art de la fugue* est frappante.



Ex. 27. — J. S. Bach

8. **« L'Art de la fugue » (Ed. posthume, 1752).** — L'*Art de la fugue* n'est sans doute pas la dernière œuvre de Bach et il ne faut pas prendre à la lettre la mention portée par son fils Philipp Emanuel

(1) Ce plan a été reconstitué par H. T. David en 1945 (New York, Ed. Schirmer). Les canons sont toutefois désignés ici par leurs numéros habituels dans les éditions courantes.

sur le manuscrit interrompu : « Sur cette fugue, où le nom de Bach est introduit comme un contre-sujet, l'auteur est mort. » L'*Art de la fugue* n'en est pas moins le testament musical du Cantor, un testament dont la rédaction s'étend sur une longue période de la fin de sa vie. L'œuvre comporte 22 morceaux (15 fugues à 4 voix, 3 fugues à 3 voix et 4 fugues canoniques à 2 voix) développés autour d'un thème principal, ou grand sujet, auquel viendront se joindre plusieurs thèmes secondaires dans les doubles fugues et dans la triple fugue inachevée. Ces fugues sont présentées en ordre de complexité croissante et constituent une démonstration magistrale des ressources infinies de l'écriture contrapuntique.

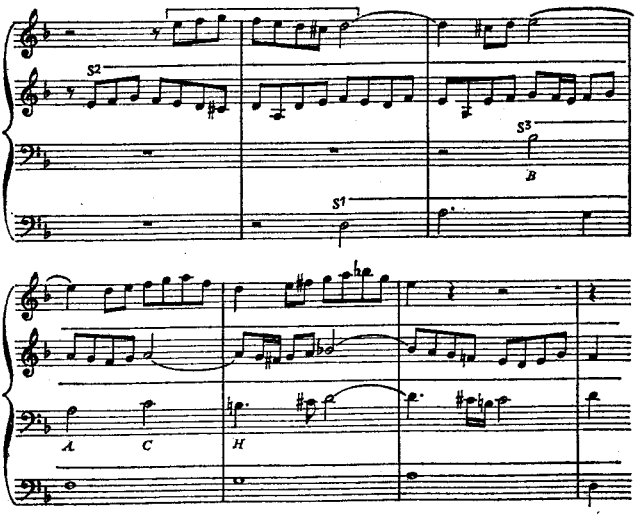
L'état d'inachèvement de l'œuvre, le désordre de l'édition originale et l'absence d'indications instrumentales posent au musicologue des problèmes ardus (1). Si l'hypothèse avancée dans l'édition Durand était exacte, l'*Art de la fugue* aurait pu comporter 6 groupes de 4 fugues chacun, soit au total 24 fugues différentes écrites — nouvelle gageure — sur un sujet unique, dans un ton unique (*ré* mineur) (2). Ce serait alors l'antithèse parfaite du *Clavier bien tempéré* (24 fugues différentes écrites sur des sujets différents, dans des tons différents). Quoi qu'il en soit, l'œuvre constitue un prodigieux ensemble de variations contrapuntiques développées autour d'un seul thème ou grand sujet. Ce thème est présent dans toute l'œuvre sous une

(1) Voir l'ouvrage de J. CHAILLEY, *L'Art de la fugue de J.-S. Bach* (Leduc, 1971). Un nouveau classement des morceaux est proposé par l'auteur de cet ouvrage dans lequel l'ensemble des problèmes musicologiques est traité de façon exhaustive.

(2) Chaque groupe est consacré à un type de fugue précis : fugue simple, fugue-strette, double fugue, fugue canonique, etc. L'ordre des 22 numéros existants sera toujours controversé. Le classement adopté ici est celui de l'édition de l'*Art de la fugue* avec introduction, analyse et commentaires de M. Bitsch (Durand, 1967).

parure toujours nouvelle. On aura quelque idée de l'intense travail de variation auquel il a été soumis par Bach en examinant ses dix aspects principaux. Voir l'édition Durand, p. 9.

Le dernier aspect de ce thème (début de la triple fugue) a été généralement considéré comme un nouveau sujet. On peut penser, au contraire, qu'il s'agit bel et bien d'une variante du grand sujet (par élimination de notes et réduction au schéma harmonique). Les dernières mesures de la fugue inachevée montrent la combinaison de ce thème avec les deux nouveaux sujets. On remarquera les premières notes du troisième sujet : ce sont celles qui correspondent aux lettres B.A.C.H. dans la notation allemande. L'œuvre est incomplète, mais elle est signée.



Ex. 28. — J. S. Bach, L'*Art de la fugue*
Les 3 sujets de la triple fugue

Les nouveaux sujets de l'*Art de la fugue* — tous parfaitement individualisés — offrent pourtant la particularité d'être construits sur un schème mélodique-harmonique commun qui n'est autre que le thème principal sous sa forme récurrente. Il ne faut pas s'imaginer, comme on le croit communément, que la triple fugue terminait la démonstration. Une fugue grandiose à 4 sujets devait, d'après les propres déclarations de Bach, couronner l'édifice. Selon toute vraisemblance, la composition de cette grande fugue n'a jamais été entreprise ; du moins aucun fragment ne nous en est parvenu.

Le miracle est que ce cours de fugue par l'exemple soit en même temps un chef-d'œuvre de musique expressive. On ne dira jamais assez que l'imagination la plus vive et l'invention la plus libre règnent souverainement dans ces pages ardentes. L'audition de l'*Art de la fugue* est recommandée à tous les musiciens qui tiennent cette œuvre pour abstraite et austère. Ils auront l'heureuse surprise d'y découvrir une source inépuisable de mélodies jaillissantes, d'harmonies savoureuses et de formes musicales toujours renouvelées.

II. — Le sujet

1. **Description externe.** — Thème principal, présent d'un bout à l'autre, le sujet de la fugue revêt une importance primordiale pour le développement de l'œuvre. Mélodie bien dessinée au rythme frappant et qui s'imprime vivement dans la mémoire de l'auditeur, le sujet, ou thème générateur de la fugue, constitue la cellule musicale initiale qui va bourgeonner dans telle ou telle direction, la graine d'où va sortir l'arbre. Non seulement c'est le sujet qui impose à l'œuvre son caractère, mais c'est lui

aussi qui conditionne le type, la forme et l'écriture même de la fugue (nombre de voix, strettes, etc.).

Les sujets de fugue de Bach sont extrêmement divers et de longueur très variable. On peut, pour simplifier, les rattacher à deux types opposés :

a) Type vocal (même dans la musique instrumentale). — Courte mélodie en valeurs longues, écriture conjointe, petits intervalles, ambitus restreint. Ces sujets de type palestrinien ont souvent une origine grégorienne ou populaire, à moins qu'ils n'empruntent les premières notes d'un choral de la Réforme.

b) Type instrumental (très courant, même dans la musique vocale). — Longue mélodie utilisant des valeurs brèves et des notes répétées, écriture arpégée inspirée par la technique du clavier ou des instruments à cordes, grands intervalles, ambitus étendu. Ces sujets très agogiques sont souvent inspirés par la musique instrumentale italienne (Corelli, Vivaldi).

Entre ces deux extrêmes, tous les types intermédiaires se rencontrent aussi bien dans les œuvres vocales que dans les œuvres instrumentales de Bach sans qu'on puisse assigner un modèle particulier à l'un ou l'autre genre d'écriture.

Les sujets longs sont formés de plusieurs incises mélodiques. On distingue alors la tête du sujet (premières notes) de sa partie centrale. Le sujet se termine parfois par une courte coda, élément mélodique ajouté qui pourra être utilisé dans le développement de la fugue.

2. **Pulsation rythmique.** — Les thèmes écrits en notes longues dégagent un profond sentiment de paix, de calme et de recueillement. De tels sujets appellent un ou plusieurs contre-sujets, voire un ou plusieurs nouveaux sujets en valeurs plus brèves.

Ces thèmes sont très favorables à l'écriture canonique et aux strettes dans une polyphonie à 4 ou à 5 voix *(Credo, Dona nobis pacem* de la *Messe en si mineur)*.

Les thèmes écrits en notes rapides et égales (mouvement perpétuel) sont chargés d'impulsion dynamique. Ils peuvent évoquer à volonté l'écoulement tranquille d'un ruisseau ou la tempête de l'océan. Ces sujets se passent très bien de contre-sujet ou alors celui-ci est réduit à sa plus simple expression. Dans les fugues ayant un sujet de ce genre, les strettes sont rares ou inexistantes. C'est l'écriture à 2 ou à 3 voix qui leur convient le mieux (fugue de la *Toccata* pour orgue en *ré* mineur 565).

Thèmes à rythmes variés utilisant en opposition des mélanges de valeurs longues et de valeurs brèves. Toutes les combinaisons sont possibles. Les rythmes de danse, les accents, les syncopes et les contre-temps donnent une physionomie particulière à bon nombre de sujets. L'alternance du binaire et du ternaire se rencontre parfois dans le même sujet (*Clav. II, mi* min.) (1). L'utilisation d'une formule rythmique obstinée concourt grandement au caractère agogique d'une fugue (*Clav. I, ré* maj.). L'emploi, au cours d'une même fugue, de valeurs de notes de plus en plus brèves (*Clav. II, fa* ♯ min.) donne au morceau une animation croissante. Ce procédé sera repris avec bonheur par C. Franck dans la fugue de *Prélude, Choral et Fugue.*

3. **Dessin mélodique.** — Le sujet peut s'inscrire dans un ambitus très variable. Si les sujets de type « vocal » ne dépassent pas, en général, la 6te ou

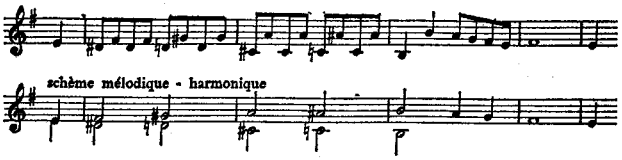
(1) *Clav. I, ré* maj. = *Clavier bien tempéré,* liv. I, fugue en *ré* majeur ; *Clav. II, mi* min. = *Clavier bien tempéré,* liv. II, fugue en *mi* mineur.

BIBLIOTHÈQUE VILLE de METZ

même la 4te (*Gratias agimus* de la *Messe en si mineur* ; *Clav. II, mi* maj.), les sujets de type « instrumental » dépassent parfois largement l'8ve pour atteindre la 11e (*Fecit potentiam* du *Magnificat)*, la 12e ou la 13e (4e *Sonate* pour violon et clavecin, *Allegro*).

Certains sujets sont formés de notes conjointes ou de petits intervalles. On remarquera plus particulièrement chez Bach l'usage des intervalles diminués expressifs (3ce diminuée du second *Kyrie* de la *Messe en si mineur* ; 4te diminuée dans la *Passion selon saint Matthieu, Lass ihn kreuzigen* ; 5te diminuée et 7e diminuée fréquentes).

D'autres sujets utilisent au contraire de grands intervalles ou une suite d'intervalles disjoints en dents de scie. On connaît le curieux sujet de la *Fugue* pour orgue en *mi* mineur (548) dite « fugue du coin ».



Ex. 29. — J. S. Bach, *Fugue* pour orgue 548

Le sujet commence souvent par une anacrouse suivie d'un saut de 4te *(Messe en si min., Cum sancto spiritu)*, de 5te (*Passacaille* en *ut* min. pour orgue ; *Clav. II, fa* maj., etc.), de 6te (*Clav. I, ut* ♯ maj., *ré* maj.) ou d'8ve (l'*Art de la fugue*, no 8). Chez Beethoven, l'élan initial peut être donné par un saut de 10e (*op.* 106, *op.* 133).

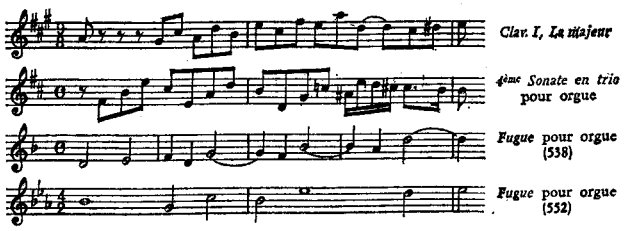
Les sujets de Bach sont, en majorité, franchement diatoniques. Certains d'entre eux font appel au chromatisme. Chromatisme ascendant (fugue de la

Fantaisie chromatique ; *Fugue* pour orgue en *mi* min. 555) et chromatisme descendant (*Clav. I, fa* min. ; *Toccata* en *fa* ♯ min. pour clavecin) se combinent parfois dans le même thème (*Fugue* pour orgue en *mi* min. 548 ; *Clav. I, si* min.). D'autres fois, diatonisme et chromatisme s'opposent nettement à l'intérieur d'un même sujet (*Clav. II, ré* min. ; *Offrande musicale*).

De nombreux sujets sont organisés autour d'un schème mélodique sous-jacent. Les notes de passage, broderies, appoggiatures ne doivent pas masquer les notes essentielles de la mélodie qui forment souvent une gamme diatonique ou chromatique, ascendante ou descendante. Bach lui-même a montré dans l'*Offrande musicale* et dans l'*Art de la fugue* la manière de varier à l'infini un sujet initialement simple.

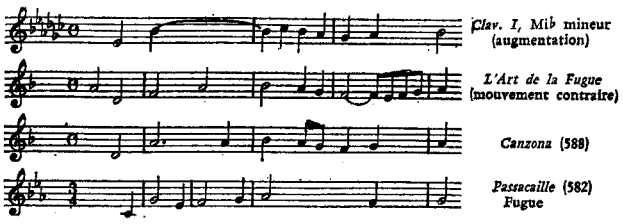
Quelques sujets caractéristiques jalonnent l'histoire de la fugue. Ces sujets, Bach en a parfois trouvé le modèle chez ses prédécesseurs italiens ou allemands ; ses successeurs n'auront garde de les oublier. En voici quelques exemples :

a) Sujets utilisant un mouvement de 4te ascendante. Beethoven emploiera dans la *Sonate* op. 110 en *la* ♭ maj. un thème de fugue analogue.



Ex. 30. — J. S. Bach
Sujets de fugue en quartes ascendantes

b) Sujets ayant pour origine une intonation grégorienne transformée en choral *(Aus tiefer Not)* et déjà traitée en style fugué par Frescobaldi dans les *Fiori musicali.*



Ex. 31. — J. S. Bach

c) Sujets chromatiques descendants avec notes répétées et appoggiatures (*Clav. II*, *fa* ♯ maj., contre-sujet ; *4e Sonate en trio*, finale). Un sujet de ce type sera utilisé par Mozart dans *La Flûte enchantée* (scène des Hommes armés) et par C. Franck pour la fugue de *Prélude, Choral et Fugue.* Voir ex. 53.

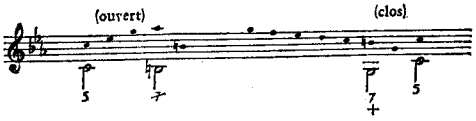
d) Sujets dont les quatre premières notes correspondent aux lettres B.A.C.H. Ce thème, employé par Bach lui-même à la fin de l'*Art de la fugue* (troisième sujet de la triple fugue inachevée, voir l'ex. 28), a été utilisé depuis lors par un nombre considérable de compositeurs : Beethoven, Schumann, Liszt, Roussel, Honegger, etc.

4. Schème harmonique. — La plupart des sujets de Bach restent dans la même tonalité ou ne comportent que de courtes modulations passagères à des tons voisins (parfois simples inflexions mélodiques). Tel est le cas du thème de l'*Offrande musicale* et du grand sujet de l'*Art de la fugue.*

D'autres sujets, en revanche, modulent franchement au ton de la dominante. Ce sont ces sujets qui reçoivent une réponse tonale. Voir ci-dessous p. 64 (*Clav. I, mi* ♭ maj., *mi* min., *sol* ♯ min., *si* min. ; *Messe en si min.*, premier *Kyrie*, *Patrem omnipotentem* ; *Magnificat*, *Sicut locutus est* ; *Passion selon saint Jean*, *Wir haben ein Gesetz*).

Sous la diversité des rythmes et des mélodies, on retrouve toujours un schème harmonique simple. Cette ossature (accords parfaits et accords de septième) repose en général sur les degrés I-IV-V.

Le thème royal de l'*Offrande musicale* est construit sur le schème harmonique suivant (qui est aussi celui des deux premiers traits de la *Fantaisie chromatique*) :



Ex. 32. — J. S. Bach, *Offrande musicale*

Voici d'autres thèmes construits sur le même schème harmonique : *Clav. I, sol* min. ; *Clav. II, fa* min., *la* min. (ex. 38) ; *Fugue* pour orgue en *ut* min. 537 ; fugue du motet *Komm, Jesu komm.* Ce type de sujet, employé aussi par Haendel (*Le Messie*, fugue en *fa* min., *And with His stripes*), a été souvent repris par la suite : Haydn (*Quatuor* en *fa* min. op. 20, n° 5), Mozart (*Fugue* en *ut* min. K 546, *Kyrie* du *Requiem*), etc.

5. Les sujets à variantes multiples. — Dans les fugues courtes, le sujet ne subit pas de changements notables. Seule est modifiée sa présentation contrapuntique (mouvement contraire, augmentation et

diminution des valeurs). Dans les œuvres plus développées, en revanche, Bach et ses successeurs se sont ingéniés à varier le sujet, à le présenter sous tous les masques possibles, de sorte qu'il devient parfois méconnaissable.

A) *Variantes rythmiques.* — La variante la plus simple — et la plus ancienne — consiste à présenter en rythme ternaire un sujet binaire et *vice versa* (*Fugues* pour orgue en *mi* ♭ maj. 552, en *mi* maj. 566 ; *Canzona* en *ré* min. 588). Une autre façon de varier le sujet consiste à lui imposer une figure rythmique caractéristique. Voir les tables thématiques de l'*Offrande musicale* et de l'*Art de la fugue.*

B) *Variantes mélodiques.*

a) Les intervalles du sujet peuvent être modifiés au cours de la fugue. La mutation tonale (modification d'intervalle) sera examinée à propos de la réponse. Voir ci-dessous p. 64. Mais il est des mutations expressives voulues par le compositeur en dehors de toute préoccupation tonale.

b) Le sujet peut être plus ou moins richement orné de notes de passage, broderies, retards et appoggiatures (l'*Art de la fugue*, n° 13) ou au contraire dépouillé de toutes ses notes mélodiques et réduit à son schème harmonique (l'*Art de la fugue*, n° 19).

C) Enfin l'harmonisation du sujet est renouvelée par le jeu du contrepoint, par l'introduction de contre-sujets, ou de nouveaux sujets qui, en accompagnant le thème principal de la fugue, modifient constamment sa coloration.

D) Déjà largement utilisé par Frescobaldi dans les *Fiori musicali*, le procédé de la variation constante du sujet a trouvé son épanouissement chez Bach dans l'*Offrande musicale* et dans l'*Art de*

la fugue. Ce procédé sera repris par Beethoven dans la *Grande Fugue* op. 133 pour quatuor à cordes, vaste synthèse de la fugue et de la variation amplificatrice. Voir ex. 48.

6. **Expression.** — La question générale de l'expression dans la fugue sera examinée au dernier chapitre. On se bornera ici à quelques remarques concernant le sujet.

Certains sujets sont totalement dépourvus d'expression propre. C'est le développement contrapuntique qui leur donnera vie et couleur. Parmi ces sujets, on peut distinguer ceux qui sont inspirés par une technique instrumentale (*Fugue* pour orgue en *ut* maj. 531), les sujets « impassibles » (*Clav. I, ut* maj. ; *Fugue* pour orgue en *ut* maj. 545) et ceux qui ont un rôle simplement didactique.

D'autres sujets ont un caractère purement décoratif. Ceux-là adoptent volontiers un rythme de danse et sont inspirés par les différents mouvements de la *Suite* (Gigues des *Partitas* ; fugue finale de la *Toccata* en *ré* maj. pour clavecin ; *Clav. I, sol* maj. ; *Clav. II, fa* maj., etc.). Les sujets de caractère descriptif abondent dans l'œuvre de Bach, même lorsque aucun titre n'en prévient l'auditeur comme dans le *Capriccio sur le départ de son frère bien-aimé* (fugue à l'imitation du cornet du postillon). Quoi de plus percutant que le *Sind Blitze, sind Donner* de la *Passion selon saint Matthieu* ?

Mais les plus beaux sujets de Bach sont chargés d'expression, riches de sentiments par leur mélodie même. Toutes les nuances de l'âme humaine s'y reflètent. On admire d'abord la profondeur des sentiments religieux : ferveur de la prière (les deux *Kyrie* de la *Messe en si min.*), calme de la méditation (*Clav. I, ut* ♯ min., *mi* ♭ min.), exubérance de la

joie (*Pleni sunt coeli* de la *Messe en si min.*). Les émotions profanes ont aussi leur place dans le langage de Bach. On relève souvent la tendresse intime, la franche gaieté, l'humour même de nombreux sujets (*Clav. I, ut* ♯ maj. ; *Clav. II, fa* min., *si* min. ; *Fugue* pour orgue en *sol* min. 542, etc.).

La couleur propre à chaque tonalité demeure une question très controversée. Compte tenu des variations du diapason, il faut voir là une liaison purement subjective entre un sentiment et une tonalité donnée. Cette liaison, les sujets de fugue du *Clavier bien tempéré* l'ont imposée pour longtemps à l'esprit des auditeurs.

III. — La réponse

1. **Sujet et réponse.** — Le sujet *(dux)* et la réponse *(comes)* constituent l'embryon de la fugue. Une voix expose d'abord seule le sujet ; une autre voix lui répond en imitant le thème soit dans la même tessiture, soit dans une tessiture plus élevée ou plus grave. La réponse se fait naturellement à l'unisson (enfants répondant à des enfants, par exemple), à l'octave (voix de femmes répondant à des voix d'hommes ou l'inverse), à la quinte (ténors répondant aux basses ou sopranos répondant aux altos, par exemple). La réponse peut se faire aussi à d'autres intervalles.

2. **Réponse à la quinte.** — Dans la fugue classique, c'est la réponse à la quinte qui s'est imposée. L'usage de la réponse à la 5^{te} supérieure (ou à la 4^{te} inférieure) a prévalu. La réponse à la 5^{te} inférieure (ou à la 4^{te} supérieure) est également courante. Cette réponse à la sous-dominante, qui porte le nom de réponse plagale, est parfois employée par Bach

(fugue de la *Toccata* en *ré* min. 565 pour orgue ; *Credo* de la *Messe en si min.*). Beethoven usera aussi de la réponse plagale dans la belle fugue expressive qui ouvre le *14*e *Quatuor* op. 131 en *ut* ♯ min. Voir ex. 54.

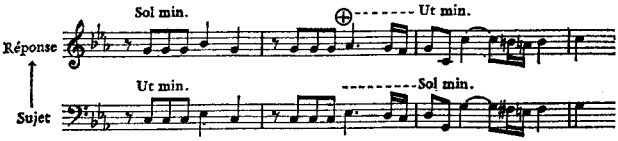
3. **Réponse réelle.** — Lorsque le sujet ne module pas (ou ne module que de façon passagère à un ton voisin du ton principal), la réponse est absolument identique au sujet lui-même. Elle n'est pas autre chose alors que le sujet exposé au ton de la dominante. C'est la réponse dite « réelle ».

4. **Réponse tonale.** — Si le sujet module de façon nette au ton de la dominante, la réponse peut présenter quelques modifications d'intervalles ; on l'appelle alors réponse « tonale ». (Comprendre : réponse modifiée pour des raisons tonales.) Ces modifications d'intervalles portent le nom de mutations.

5. **Mutation tonale.** — La mutation à l'intérieur de la réponse est née d'une volonté d'unité tonale. Le mécanisme peut être expliqué de la façon suivante :

Soit un sujet de fugue en *ut* mineur se terminant en *sol* mineur (ton de la dominante). La réponse commençant en *sol* mineur se terminerait en *ré* mineur si elle reproduisait exactement le sujet. Dans ce cas, pour rester dans le cadre tonique-dominante (et pour préparer la troisième entrée du sujet), la fin de la réponse est abaissée d'un ton entier. Autrement dit, la réponse commençant en *sol* mineur se terminera en *ut* mineur (ton principal) au lieu de *ré* mineur. L'exemple 33 est emprunté à la *Fugue* pour orgue 574 écrite par Bach sur un

thème de Legrenzi. On remarquera la mutation dans la réponse (*sol-la* ♭ correspondant à *do-mi* ♭ dans le sujet).



Ex. 33. — J. S. Bach, *Fugue* pour orgue 574

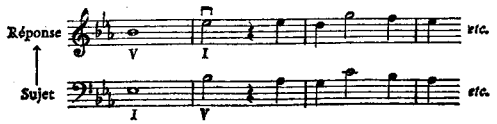
Finalement, il y a échange de tonalités entre le sujet et la réponse. Le schéma (à lire de bas en haut) est le suivant :

Réponse : *sol* min. → *ut* min.
Sujet : *ut* min. → *sol* min.

La mutation tonale peut aussi intervenir lorsque le sujet présente une modulation centrale au ton de la dominante. Le schéma (à lire de bas en haut) est alors le suivant :

Réponse : *sol* min. → *ut* min. → *sol* min.
Sujet : *ut* min. → *sol* min. → *ut* min.

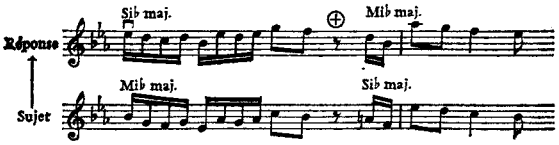
6. **Mutation dans la tête de la réponse.** — L'échange tonique-dominante entre sujet et réponse s'est imposé — même en l'absence de toute modulation affirmée — lorsque la tête du sujet commence par le mouvement I-V (ex. 34) ou par le V^e^ degré (ex. 35).



Ex. 34. — J. S. Bach, *Clavier bien tempéré*, livre II

Il ne s'agit plus alors d'un échange de tonalités, mais d'un simple échange de notes. L'origine lointaine de ce procédé doit être recherchée dans la division de l'8^{ve} juste en deux intervalles inégaux (5te juste + 4te juste). Toutefois, dans les fugues qui ont un sujet de ce type, Bach utilise indifféremment la réponse réelle ou la réponse avec mutation.

7. **Mutations multiples.** — Il arrive que le sujet commence par le V^{e} degré (ou par le mouvement I-V) et module plus loin au ton de la dominante. Dans ce cas, la réponse peut présenter deux modifications d'intervalles : une mutation de tête et une mutation tonale.



Ex. 35. — J. S. Bach, *Clavier bien tempéré*, livre I

8. **Mutations expressives.** — On a voulu mettre au centre de la fugue le procédé de la mutation. C'est grossir énormément un détail technique sans grandes conséquences pratiques. La question parfois complexe de la réponse tonale et des mutations ne dépasse pas le niveau d'un problème d'école. Il est remarquable que les compositeurs de l'époque classique, Bach en particulier, usent très librement de la mutation tonale ou même la négligent complètement, selon les cas. On trouve parfois la réponse tonale et la réponse réelle à quelques mesures de distance au cours de la même fugue. En revanche,

les grands auteurs n'hésitent jamais à modifier la mélodie d'un thème de fugue pour des raisons harmoniques précises ou encore dans un but expressif. On verra un bel exemple de mutation expressive dans la fugue n° 4 de l'*Art de la fugue*.

IV. — Les thèmes secondaires

1. **Contre-sujet, nouveau sujet.** — Au sujet, élément primordial et thème générateur de la fugue, viennent s'ajouter parfois d'autres thèmes secondaires facultatifs. Un sujet de fugue peut n'avoir aucun contre-sujet ; il peut aussi être accompagné d'un ou de plusieurs contre-sujets. Les termes de contre-sujet et de nouveau sujet sont mal définis et parfois confondus dans l'usage ancien. On a retenu dans cet ouvrage les définitions conformes à l'usage actuel.

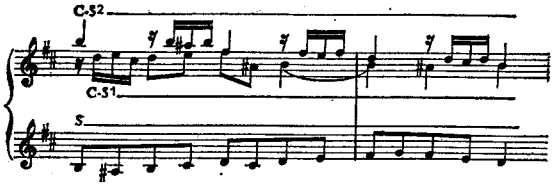
Contre-sujet : thème secondaire à la personnalité plus ou moins marquée accompagnant le sujet de la fugue dès l'exposition initiale ou dans l'une des expositions suivantes. Le contre-sujet ne fait jamais l'objet d'une exposition indépendante.

Nouveau sujet : thème secondaire très important, opposé au thème principal de la fugue par son allure rythmique et par sa courbe mélodique caractéristique. D'abord exposé seul au cours du développement de la fugue, le nouveau sujet est ensuite combiné au premier sujet. On appelle double fugue une fugue à 2 sujets, triple fugue une fugue à 3 sujets, etc.

Si l'on adopte ces définitions, les nos 10 et 11 de l'*Art de la fugue* doivent être considérés comme des doubles fugues et non comme des triples fugues. En effet, le troisième élément thématique — fort important du reste par la place qu'il

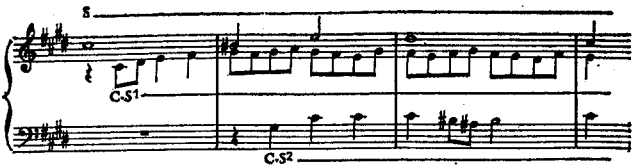
occupe dans le développement — n'est pas exposé seul, mais il accompagne le second thème de ces fugues comme un contre-sujet.

2. **Contre-sujet.** — Second personnage de la fugue, le contre-sujet est un thème de moindre importance destiné à accompagner le sujet. Toutefois, ce thème est rarement entendu dans les premières mesures de l'œuvre. La préséance est laissée au sujet qui est d'abord exposé seul. Le contre-sujet (qui lui succède dans la même voix) accompagne la réponse. Voir l'exemple 41. Présent au cours de l'exposition initiale, le contre-sujet peut revenir dans les expositions suivantes ou bien disparaître complètement (contre-sujet non maintenu). Un second, puis un troisième contre-sujet peuvent éventuellement intervenir dans le développement de la fugue, soit associés au premier contre-sujet (*Fugue* pour orgue en *si* min. 544), soit substitués à lui.



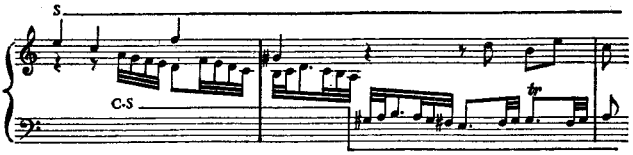
Ex. 36. — J. S. Bach, *Fugue* pour orgue 544

Comme le sujet, le contre-sujet reçoit une réponse qui peut comporter une ou plusieurs mutations. Parfois simple remplissage harmonique proche d'une partie libre, le contre-sujet peut acquérir, par sa physionomie rythmique ou mélodique, une importance plus grande. C'est lui qui fournit très souvent les éléments thématiques des épisodes transitoires (*Clav. I, ut* ♯ min.).



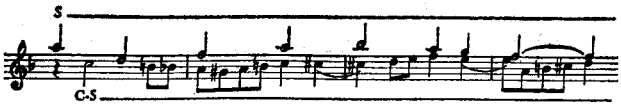
Ex. 37. — J. S. Bach, *Clavier bien tempéré*, livre I

3. L'ensemble formé par le sujet et le contre-sujet. — Ces deux éléments thématiques sont complémentaires. Ils sont généralement écrits en contrepoint renversable, de sorte qu'ils puissent être entendus ensemble dans différentes dispositions. Au point de vue du rythme, il peut y avoir unité ou franche opposition entre les deux thèmes. Tel sujet placide aura, par exemple, un contre-sujet tumultueux (*Clav. II, la* min., ex. 38) et *vice versa* (*Clav. II, sol* maj.).



Ex. 38. — J. S. Bach, *Clavier bien tempéré*, livre II

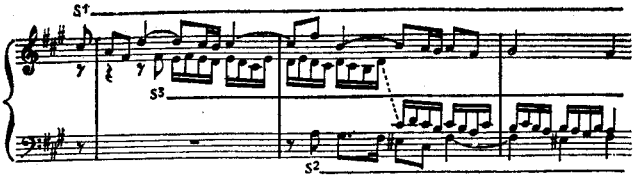
Au point de vue de la mélodie, si certains contre-sujets effacés ressemblent au sujet de la fugue, les plus intéressants sont ceux dont la courbe diffère sensiblement de celle du sujet. Un sujet diatonique aura, par exemple, un contre-sujet chromatique (l'*Art de la fugue*, n° 3, ex. 39) et *vice versa* (*Clav. I, si* min.).



Ex. 39. — J. S. Bach, l'*Art de la fugue*, n° 3

4. Nouveau sujet. — Le nouveau sujet est un thème secondaire très important opposé au thème principal de la fugue par son allure rythmique et par sa courbe mélodique. D'abord exposé seul au cours du développement de la fugue, il est ensuite combiné au premier sujet. Tel est le principe de la double fugue (ou fugue à 2 sujets). Si deux nouveaux sujets sont exposés séparément, puis ensuite combinés au premier sujet, on obtient une triple fugue (fugue à 3 sujets). Comme le sujet, le nouveau sujet reçoit une réponse qui peut comporter une ou plusieurs mutations.

5. L'ensemble formé par le sujet et le nouveau sujet. — Ces deux éléments thématiques sont complémentaires. Cela n'apparaît pas immédiatement parce qu'ils sont exposés séparément. Ils sont pourtant destinés à se combiner plus tard et ils sont généralement écrits en contrepoint renversable, de sorte qu'ils puissent être entendus ensemble dans différentes dispositions. Sujet et nouveau sujet ont chacun une physionomie propre, une vie autonome. Rythmiquement et mélodiquement, ils sont aussi contrastés que possible. Les doubles fugues de Bach (*Fugues* pour orgue en *fa* maj. 540, en *ut* min. 574 ; 5e *Partita* ; *Clav. II*, *sol* ♯ min. ; l'*Art de la fugue*, nos 8, 9, 10, 11) et les triples fugues (*Fugue* pour orgue en *mi* ♭ maj. 552 ; *Clav. II*, *fa* ♯ min. ex. 40 ; l'*Art de la fugue*, n° 19) donnent d'excellents exemples de cette indépendance.



Ex. 40. — J. S. Bach, *Clavier bien tempéré*, livre II

Dans l'ancien *ricercare*, successeur instrumental du motet vocal, chaque période était construite sur un sujet différent. Ces thèmes, généralement très courts et de mélodies très semblables, n'étaient pas destinés à se combiner. Chaque section demeurait indépendante des suivantes. Pourtant, le souci de superposer les différents éléments thématiques apparaît déjà dans certains *ricercari*. Il faut voir là l'origine de la fugue à plusieurs sujets.

6. **Partie libre.** — On désigne par cette expression tout fragment mélodique librement inventé pour compléter la polyphonie et sans rapports avec les éléments thématiques de la fugue (sujet, contre-sujet, nouveau sujet). Il arrive qu'une partie libre serve d'élément pour un épisode transitoire, assumant ainsi un rôle structurel. Absente par définition du canon et de la fugue canonique (où toutes les voix sont « obligées »), la partie libre est néanmoins nécessaire, après la fin de l'antécédent, pour accompagner le conséquent jusqu'à son terme.

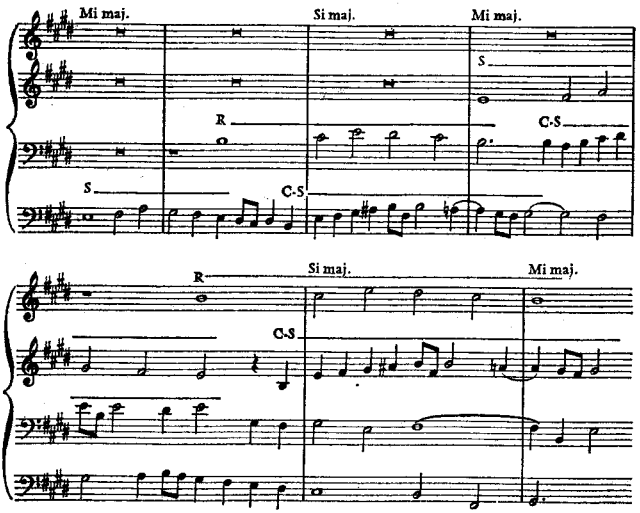
V. — La mise en œuvre des matériaux

Le sujet — accompagné ou non d'un contre-sujet — fait l'objet d'expositions successives dans des tonalités plus ou moins éloignées. La première et la dernière exposition affirment le ton principal.

On donne le nom de strettes aux expositions canoniques. Les différentes expositions du sujet sont séparées par des épisodes modulants d'importance et de longueur très variables.

1. Expositions du sujet.

A) *Exposition initiale.* — Au début de la fugue, les voix font entendre le thème principal dans l'ordre suivant : sujet (ton principal), réponse (ton de la dominante) et ainsi de suite. Il y a autant d'entrées qu'il y a de voix réelles dans la polyphonie. Même dans la musique instrumentale, on parle de fugue « à 3 voix », « à 4 voix », etc. La réponse plagale se fait, on l'a vu, au ton de la sous-dominante. Voici l'exposition initiale de la fugue en *mi* majeur du *Clavier bien tempéré*, livre II (fugue à 4 voix avec un contre-sujet) :



Ex. 41. — J. S. Bach, *Clavier bien tempéré*, livre II

B) *Contre-exposition.* — Après l'exposition initiale, le thème est parfois répété dans les mêmes tonalités (ton principal, ton de la dominante), mais avec une disposition vocale ou instrumentale différente, par exemple en commençant par la réponse (*Fugue* pour orgue en *ut* min. 546).

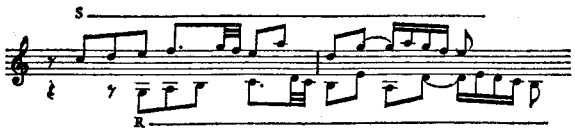
C) *Expositions centrales.* — Le sujet, suivi ou non de sa réponse, accompagné ou non d'un contre-sujet, est exposé au cours de la fugue dans un certain nombre de tonalités plus ou moins éloignées du ton principal (voir ci-dessous : plan tonal, p. 78). Les expositions centrales, dont le nombre est en rapport avec la longueur de la fugue, sont souvent réduites à une ou deux entrées du thème.

D) *Réexposition finale.* — Quel que soit le parcours tonal accompli, la fugue se termine toujours par une réexposition finale du sujet au ton principal. Cette réexposition est souvent précédée d'une pédale de dominante (V). La fugue s'achève par une cadence nettement affirmée, suivie parfois d'une pédale de tonique (I) plus ou moins développée. Il n'est pas rare que la réexposition finale fasse appel à l'écriture canonique et présente le sujet sous forme de strettes, mais celles-ci peuvent trouver place également dès l'exposition initiale ou dans les expositions centrales.

2. **Strettes.** — Dans les expositions ordinaires, la réponse ne commence que lorsque le sujet a été énoncé complètement. Si la réponse commence avant la fin du sujet, on dit qu'il y a strette entre les deux voix.

Tous les procédés de l'écriture canonique trouvent leur place dans les expositions d'un thème de fugue en strettes (mouvement semblable et mouvement

contraire ; valeurs semblables, augmentées ou diminuées). Les strettes peuvent être écrites en contrepoint renversable, ce qui permet d'entendre le même canon plusieurs fois dans des dispositions différentes. Le nombre des voix canoniques, la distance qui sépare les entrées du thème, l'intervalle entre les notes de l'antécédent et celles du conséquent : tous ces éléments de la strette peuvent varier à l'infini.



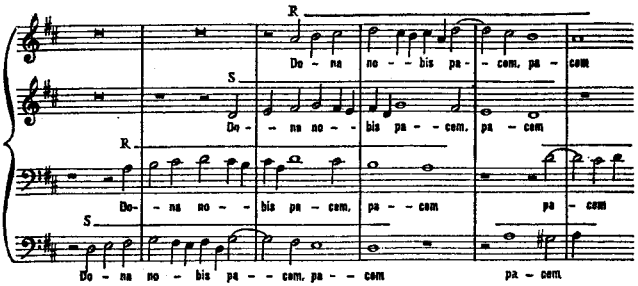
Ex. 42. — J. S. Bach, *Clavier bien tempéré*, livre I
Strette rapprochée à 2 voix

Il va de soi qu'un canon entre deux ou plusieurs voix peut difficilement se poursuivre pendant toute la longueur du sujet. C'est souvent la tête seule du thème qui est reprise en canon. Le jeu consiste à exploiter systématiquement toutes les possibilités d'écriture canonique offertes par le sujet, les contre-sujets, éventuellement les nouveaux sujets de la fugue, seuls ou combinés entre eux.

Certains thèmes ne se prêtent nullement à l'écriture canonique. La fugue sera, dans ce cas, dépourvue de strettes. D'autres thèmes offrent, en revanche, de multiples possibilités d'écriture canonique. On assiste alors à un véritable feu d'artifice contrapuntique, parfois dès l'exposition initiale du sujet (*Clav. II*, *ut* ♯ maj. ; l'*Art de la fugue*, nos 5, 6, 7 ; *Messe en si min.*, *Dona nobis pacem*, ex. 43, *Confiteor* ; *Magnificat*, *Omnes generationes*).

A l'origine, l'écriture canonique était de rigueur dans le motet, puis dans le *ricercare*. C'est plus

tardivement que s'est établi l'usage du *stretto* final. Chez Bach, on distingue nettement les trois types de fugue suivants : fugue sans strettes ; fugue avec *stretto* final ; fugue entièrement écrite en strettes.



Ex. 43. — J. S. Bach, *Messe en si mineur*, *Dona nobis pacem*
Strette à 4 voix

3. **Episodes transitoires.** — Les différentes expositions du sujet sont séparées par des épisodes modulants. Simples conduits de quelques mesures ou développements importants, ces épisodes sont d'une longueur très variable.

Conduits et développements modulants sont généralement écrits en style d'imitations. Les éléments thématiques de ces épisodes sont empruntés au sujet, au contre-sujet ou au nouveau sujet de la fugue, plus rarement à une partie libre. Il s'agit, en général, de courts fragments mélodiques (tête du thème, partie centrale ou coda). Les développements sont souvent traités en marches harmoniques et utilisent le contrepoint renversable (*Fugue* pour orgue en *ré* min. 538 ; *Ricercare* à 6 voix de l'*Offrande musicale* ; l'*Art de la fugue*, n° 5, etc.).

Les épisodes transitoires sont parfois construits

sur des éléments mélodiques totalement étrangers aux thèmes de la fugue. C'est alors qu'ils méritent le nom de divertissements (donné à tort aux développements thématiques). Ces divertissements permettent d'oublier pendant un instant le sujet de la fugue dont le retour dans une tonalité nouvelle est alors mieux apprécié (fugue de la *Fantaisie chromatique*).

Les divertissements des fugues pour orgue ou pour clavecin sont souvent des épisodes de pure virtuosité instrumentale (traits de toccata ou de fantaisie) qui séparent nettement les expositions du sujet (*Fugue* pour orgue en *mi* min. 548).

VI. — Différents aspects de la fugue

1. Diversité des types. — On a vu comment sont mis en œuvre les différents matériaux de la fugue. Les constructions qui en résultent peuvent être extrêmement diverses, depuis la simple exposition du sujet suivi de sa réponse jusqu'aux édifices de vastes proportions avec plusieurs sujets, plusieurs contre-sujets, des épisodes transitoires multiples et des strettes nombreuses. On distingue selon les cas :

— fugue simple à un seul sujet avec ou sans contre-sujet, avec ou sans épisodes transitoires, avec ou sans strettes (1) ;

— fugue à plusieurs sujets en sections séparées, sans superposition des thèmes, sur le modèle de l'ancien *ricercare* ;

— fugue à plusieurs sujets combinés : double fugue (deux sujets), triple fugue (trois sujets), etc. ;

— fugue-strette ;

(1) Dans la contre-fugue *(fuga contraria, fuga a rovescio)*, le sujet est suivi de la réponse exposée par mouvement contraire.

— fugue canonique ;
— fugue écrite intégralement en contrepoint renversable (fugue-miroir). Voir l'*Art de la fugue*, nos 16 et 18.

La fugue peut être construite autour d'un *cantus firmus* ; elle peut être construite aussi sur une basse obstinée ou soutenue par une basse continue. Chacun de ces types a été décrit et codifié par les théoriciens. On n'en finirait pas de les énumérer. Mais ces types divers se rattachent-ils à une structure formelle unique ? En aucune manière.

2. **Structure formelle.** — La fugue suit, en général, un développement continu ; elle est en perpétuel devenir sans répétitions ni retours en arrière. De petites dimensions, elle est composée d'une section unique ou encore de deux sections opposées l'une à l'autre par le rythme (binaire/ternaire). A certaines périodes de l'histoire, la fugue a semblé se figer dans une forme bipartite ou tripartite (dans les *canzoni* de Frescobaldi par exemple). Mais en réalité on a écrit à toutes les époques des fugues de grandes dimensions en 4, 5 sections et plus, chaque fragment étant ponctué par une cadence, avec ou sans imbrication des thèmes. Le nombre des expositions du sujet et celui des épisodes transitoires sont extrêmement variables d'une fugue à l'autre.

Avec son goût marqué pour les architectures symétriques, Bach a parfois usé, comme l'a noté O. Alain, de la forme ABA avec reprise d'une section entière *da capo* (*Fugues* pour orgue en *ut* min. 537, en *mi* min. 548). Dans cette dernière œuvre, comme dans le finale du 4e *Concert brandebourgeois* par exemple, la fugue adopte clairement le plan du concerto italien (Vivaldi), les expositions du sujet servant de refrain dans le rondo. Avec Beethoven,

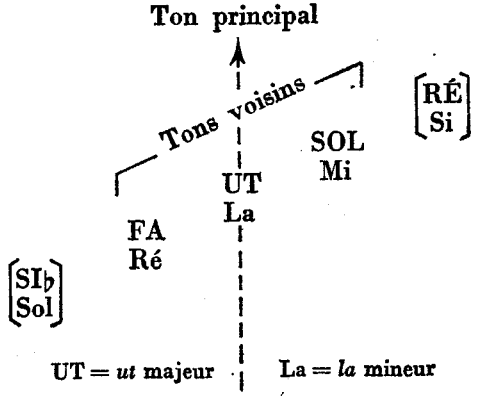
la fugue s'est intégrée à la sonate bithématique. Il n'y a dans tout cela rien de bien surprenant, la fugue n'étant pas en elle-même une forme close, mais un procédé de développement contrapuntique utilisable à peu près dans n'importe quelle œuvre musicale. Plus que la structure formelle, c'est donc le plan tonal et surtout le schéma dynamique de la fugue qui sont intéressants à observer.

3. **Plan tonal.** — La fugue a été conçue, jusqu'à une époque récente, comme une forte illustration du système tonal. La tonalité principale est affirmée dans l'exposition initiale, dans la contre-exposition, dans la réexposition finale souvent précédée d'une pédale de dominante et suivie d'une pédale de tonique. En simplifiant beaucoup les choses, on a pu considérer la fugue comme une « grande cadence » (V. d'Indy). Si les fugues courtes, en effet, modulent peu ou pas du tout au-delà du ton de la dominante, les fugues de plus grandes dimensions, en revanche, exposent le sujet dans des tons plus ou moins éloignés du ton principal. Le parcours tonal des expositions est en général limité chez Bach aux tons voisins (1) avec quelques rares incursions, dans les grandes fugues, vers les tonalités situées à une plus grande distance du ton principal. L'ordre de succession des tonalités n'est pas fixé ; à l'intérieur de ce circuit toutes les variantes sont possibles. Les épisodes transitoires peuvent moduler plus loin encore.

La fugue en *sol* mineur du *Clavier bien tempéré*,

(1) On considère comme voisines d'une tonalité donnée les deux tonalités situées l'une à la 5te supérieure et l'autre à la 5te inférieure, ainsi que les trois tons relatifs. Les tons voisins d'*ut* majeur sont donc : *sol* majeur et *fa* majeur ; *la* mineur, *mi* mineur et *ré* mineur. La série des tons voisins est la même pour une tonalité majeure et son relatif mineur. Voir plus loin : l'axe tonal.

livre I, par exemple, présente le sujet, après l'exposition initiale, dans les tons voisins du ton principal. La réexposition finale, en *sol* mineur, est traitée en strettes. Ce plan tonal — l'un des schémas possibles parmi beaucoup d'autres — est celui qui est généralement retenu comme modèle pour les premiers exercices de fugue. C'est sans raison valable qu'on a voulu en faire l'archétype de toute fugue. On a vu, au contraire, combien les types peuvent être divers (p. 76) ; le plan tonal n'est pas moins variable. Aucune des fugues de Bach ne ressemble à une autre. Chez lui, comme chez tous les grands compositeurs, chaque fugue suit un chemin particulier. Mais quel que soit le parcours choisi, l'œuvre oscille toujours plus ou moins largement autour d'un axe tonal bien affirmé.



L'axe tonal

Chez Beethoven, le cadre tonal s'élargit considérablement, comme on peut le voir dans la grande fugue pour piano de la *Sonate* op. 106 par exemple

(p. 102). Toutefois, le ton principal est toujours fortement marqué par les pédales de dominante et de tonique, ainsi que par les cadences parfaites. Dans la fugue qui ouvre la *Musique pour instruments à cordes* de B. Bartók, le sujet parcourt le cycle complet des 5tes de *la* à *mi* ♭ pour revenir à son point de départ, la note *la*.

4. **Schéma dynamique.** — Plus intéressant qu'une libre structure formelle et qu'un plan tonal variable, le schéma dynamique de la fugue mérite une étude attentive.

On distingue d'abord les fugues purement statiques dont Josquin et Palestrina ont fourni les modèles souvent imités. Chez Bach, comme chez les grands polyphonistes de la Renaissance, la fugue est parfois immobile, impassible. Elle exprime alors la prière confiante, la paix intérieure (*Clav. I, mi* ♭ min. ; *Messe en si min., Dona nobis pacem*). C'est cette immobilité qu'il importe de mettre en relief dans de telles œuvres par une parfaite égalité du tempo, par une interprétation dépouillée de tout effet.

D'autres fugues, issues de l'école instrumentale italienne, sont au contraire animées d'un bout à l'autre par une irrésistible pulsion rythmique. L'effet de telles œuvres sur l'auditeur est encore accru par l'emploi d'un mouvement perpétuel ou d'un rythme obstiné. Il y a là un effet dynamique d'une grande puissance que Bach utilise non seulement dans ses fugues instrumentales, mais aussi dans ses fugues vocales (motet *Singet dem Herrn* ; *Messe en si min., Cum sancto spiritu, Pleni sunt coeli*). C'est ainsi que Beethoven conçoit la fugue : comme une explosion de force vitale. Il tire aussi un grand effet dramatique de l'interruption brusque

du mouvement et de l'exposition d'un nouveau sujet statique ménageant un moment de calme avant la reprise de la tempête (op. 102, 106, 133).

Dans certaines fugues, l'attention de l'auditeur est captée par le jeu des combinaisons contrapuntiques (strettes) de plus en plus serrées qui constituent leur véritable schéma dynamique. Les œuvres de ce type comportent toutes un point culminant, un sommet d'intensité qui peut être placé soit au centre du développement, soit vers la conclusion de la fugue (*Fantaisie chromatique* ; fugue en *ut* ♯ min. du *Clav. I*). Dans la grande fugue de B. Bartók citée plus haut, le point culminant de l'œuvre (*mi* ♭ *fff* au sommet d'un vaste crescendo) divise l'œuvre en deux parties inégales suivant un rapport mathématique précis (section d'or). Il appartient à l'interprète de découvrir la courbe dynamique, la pente particulière de chaque fugue de ce type et de les rendre sensibles à l'auditeur.

5. **Définition de la fugue.** — On voit l'infinie variété de la fugue, variété qui tient à ses origines modestes et à son développement historique ininterrompu. En réalité, il n'y a jamais deux fugues semblables. Est-il possible, dès lors, de donner une définition unique de la fugue ?

On a voulu définir la fugue par le monothématisme ou par la fusion de plusieurs sujets (double et triple fugue), en opposition avec le *ricercare* à sujets multiples indépendants. Mais il existe des *ricercari* à plusieurs thèmes combinés. On voit mal alors pourquoi le *ricercare*, la *canzone*, le *capriccio* de type frescobaldien seraient exclus de la définition de la fugue.

D'autres musicologues ont fait des épisodes

transitoires (divertissements) le critère de la fugue. Riemann salue pour cette raison le *Ricercar in 10. Tono* (1595) de Giovanni Gabrieli comme « la première véritable fugue » de l'histoire de la musique. Pourtant, on trouve dans certaines œuvres antérieures des conduits plus ou moins longs. Enfin, certaines fugues-strettes de Bach ne comportent pas d'épisodes notables entre les diverses expositions du sujet. Si on retenait ce critère unique, il faudrait exclure du genre le nº 7 de l'*Art de la fugue*, l'un des morceaux les plus savants du recueil, donné en exemple par V. d'Indy lui-même. On voit où peut mener une définition trop étroite de la fugue.

Quant à la définition de la fugue par le plan tonal seul (une grande cadence bâtie sur les degrés I-V-I), elle est trop imprécise, même dans le cadre de la tonalité, pour être acceptable. Enfin, cette définition exclut la fugue modale et la fugue atonale, cette dernière étant évidemment inimaginable pour les musiciens du XIXe siècle.

La définition de la fugue n'est possible qu'à condition d'être suffisamment large pour englober tous les types connus et pour exprimer ce qu'il y a de commun dans toutes ces œuvres. Les théoriciens de la Renaissance ont fixé les règles de l'écriture contrapuntique, non le cadre de la fugue considéré par eux comme libre. Ce sont les théoriciens du XVIIIe siècle, relayés par ceux du XIXe, qui ont cru pouvoir définir, cataloguer, édicter les règles de la fugue, en fixer la forme, lui imposer un corset qu'elle n'a jamais voulu accepter.

Le plus grand des théoriciens, un théoricien qui a enseigné par l'exemple sans jamais écrire de traité, c'est Jean Sébastien Bach lui-même. C'est à lui qu'il faut s'adresser si l'on veut comprendre le mécanisme profond de la fugue. Pour qui examine

attentivement l'ensemble de son œuvre, la seule définition possible de la fugue semble être la suivante : *libre développement en style contrapuntique d'imitations d'une cellule mélodique vivante (le sujet) selon un schéma dynamique précis associé à un plan tonal souple.* On voit que la tonalité n'occupe dans cette définition qu'une place limitée, ce qui ne diminue en rien son importance chez Bach et chez ses successeurs. Le plan tonal peut être remplacé plus tard par un projet atonal : tout l'essentiel de la fugue demeure. C'est ce que B. Bartók, A. Berg et O. Messiaen ont montré dans leurs œuvres.

VII. — Les contemporains de J. S. Bach

Plus sensibles que lui au changement du goût musical qui s'est produit en Europe au début du XVIIIe siècle, dit Norbert Dufourcq, les contemporains de Bach s'éloignent de la polyphonie pour s'orienter vers des formes d'art nouvelles. Sans doute, par tradition, on ne délaisse pas complètement la fugue, mais on décide de lui faire une place réduite (1). C'est le cas de Quantz, de Telemann, de Haendel. A Hambourg, bientôt à Berlin, l'opéra « lullyste » de Kusser et de Keiser s'épanouit alors que l'opéra italien rencontre aussi des partisans. S'il arrive à un Allemand, élevé devant un orgue, d'aller respirer l'air de Rome, d'y séjourner des années au début du XVIIIe siècle, puis de s'installer à Londres où il découvre l'apport français grâce à Purcell (élève de Humfrey, lui-même élève de Lully), cet Allemand, devenu musicien interna-

(1) Elle conserve toutefois son importance dans la musique religieuse. Par ailleurs, l'enseignement du contrepoint reçoit une base solide avec les ouvrages de Fux (*Gradus ad Parnassum*, 1725) et de Mattheson.

tional, va exploiter une veine synthétique et va tenter, sans abandonner tout à fait la polyphonie, de mêler cette dernière aux formules de l'air à l'italienne, aux rythmes des danses françaises, à la monumentalité des grands chœurs lullystes, finalement à l'aisance élégante des opéras-ballets. Et si Haendel se montre encore partisan de la fugue dans le concerto grosso et dans le concerto pour orgue, il apparaît plus comme un disciple de Buxtehude que comme un émule de Bach. Il y a peu de fugues dans son œuvre pour le clavier seul. On notera cependant la fugue en *fa* ♯ mineur (*Suite* n° 6) et celle en *fa* mineur (*Suite* n° 8). Dans ses oratorios (*Esther*, chœur final ; *Le Messie*, fugue en *fa* mineur *And with His stripes*, fugue de l'*Amen*), ce sont surtout les admirables doubles chœurs fugués à 8 voix d'*Israël en Egypte* qui retiennent l'attention. Telemann se situe près de Haendel, avec un génie moindre et un esprit moins créateur qu'assimilateur : il emprunte une partie de son style à une France qui a délaissé la fugue, à une Italie férue de l'écriture en trio. Quant à Domenico Scarlatti, élevé par un père — Alessandro — qui est le plus grand dramaturge italien après Monteverdi, il s'adonne en virtuose sur le clavecin à des expériences sonores qui ouvrent la voie à la sonate classique (à deux ou à trois thèmes) dans un langage harmonique d'une saveur très originale. S'il utilise rarement l'écriture en imitations, il a cependant laissé une belle réussite dans ce genre : la *Fugue* en *sol* mineur (dite « fugue du chat ») dont on retrouve curieusement un écho très amplifié dans la fugue de la *Sonate* op. 110 pour piano de Beethoven.

Chapitre IV

APRÈS J. S. BACH

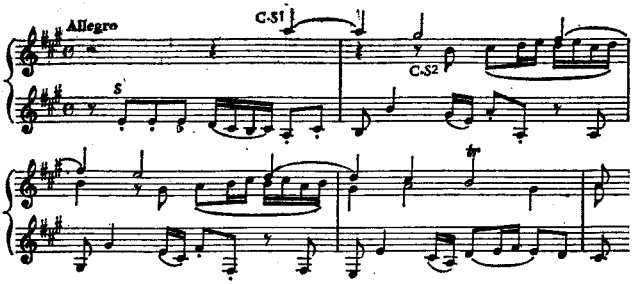
I. — Survol historique

Après Bach et Haendel, la grande époque de la fugue est révolue. Le goût musical se tourne vers un nouveau style d'écriture dominé par l'harmonie. A vrai dire, cette évolution était accomplie depuis longtemps en France et en Allemagne même (où Bach apparaissait à ses contemporains comme un compositeur archaïsant). Si le style galant la chasse de la musique profane, la fugue se maintient pourtant comme une grande tradition de la musique religieuse. Beethoven la réintroduit dans la sonate et le quatuor à cordes. Tous les grands romantiques allemands reconnaissent la grandeur et la richesse musicale de Bach et de Haendel, objets d'une vénération générale ; tous, vers leur maturité, sont attirés par la fugue. Il est donc difficile de dire avec Olivier Alain que la fugue « va voir se clore son évolution et presque son histoire », qu'elle « ne survit guère à Bach en tant que forme indépendante » (1). Certes, c'est un fil ténu qui relie parfois les fugues de Bach à celles de Reger, mais ce fil n'a jamais été rompu. Le fleuve souterrain du contrepoint a des résurgences inattendues. Il a prouvé la force de son courant chez Beethoven et chez quelques autres compositeurs, comme on le verra dans les pages suivantes (2).

Parmi les fils de Bach, c'est Wilhelm Friedemann qui reste le plus fidèle à la tradition paternelle dans ses fugues pour clavier. Haydn, grand contrapuntiste à ses heures, introduit

(1) O. Alain, *L'harmonie*, p. 72.
(2) Le cadre restreint de cet ouvrage oblige à ne retenir dans ce chapitre que les œuvres les plus connues des grands compositeurs et à négliger les œuvres secondaires, ainsi que les nombreuses fugues écrites par des épigones.

parfois la fugue dans ses *Quatuors à cordes* (op. 20, op. 76). Le finale de l'op. 20 n° 6 (fugue à deux contre-sujets) donne un bon exemple de son style (ex. 44). Haydn écrit aussi des chœurs fugués pour ses messes et ses oratorios.



Ex. 44. — Haydn, *Quatuor*, op. 20, n° 6. Finale
Le sujet accompagné des deux contre-sujets

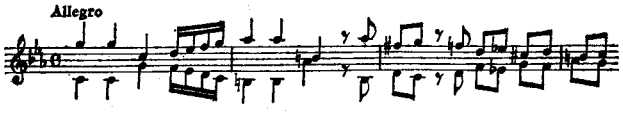
Mozart, découvrant Bach et Haendel chez le baron Van Swieten, ne cessera de développer l'écriture contrapuntique dans son œuvre à partir de 1782. Il transcrit pour les cordes cinq fugues du *Clavier bien tempéré* (1) avant d'exercer son propre talent dans des œuvres originales. Si le finale du *Quatuor* en *sol* (K 387) n'est qu'une esquisse, il faut retenir au contraire comme une œuvre de premier plan l'*Adagio et Fugue* en *ut* mineur (K 546) pour cordes. Ici, toutes les ressources du thème sont exploitées, à l'exemple de Bach, dans un langage qui laisse parfois présager Beethoven.

Mozart, *Adagio et Fugue* pour cordes (K 546).

D'abord écrite pour deux clavecins, la fugue fut ensuite transcrite pour les cordes par Mozart lui-même. Elle est précédée d'un prélude solennel. Le sujet de la fugue en *ut* mineur, proche parent de celui du *Kyrie* du *Requiem*, est

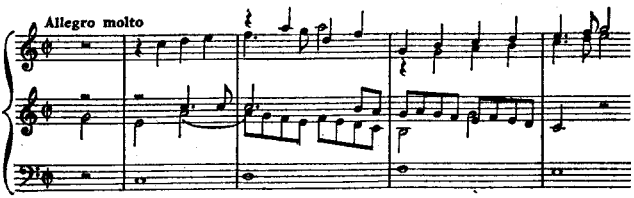
(1) De nombreux compositeurs allemands (Sechter, Czerny, Huber, Willner, Weismann, etc.) ont tenté de renouveler la gageure du *Clavier bien tempéré*. Comme l'a fait Bach, ils ont écrit des cycles de fugues dans tous les tons majeurs et mineurs (en ordre chromatique ou suivant la succession des quintes). Il va sans dire que l'imitation n'est qu'un pâle reflet de l'original. Il faut mettre à part le recueil de P. HINDEMITH intitulé *Ludus tonalis* (voir ci-dessous, p. 114), ainsi que les *24 Préludes et Fugues* op. 87 de D. CHOSTAKOVITCH qui comptent quelques belles réussites.

inspiré par le thème de l'*Offrande musicale* (voir ci-dessus, ex. 27). Trois sections. *1re section :* exposition et développement du sujet par mouvement direct ; *2e section :* sujet par mouvement direct et par mouvement contraire alternés. Strettes à 2 voix ; *3e section :* superposition des deux aspects du sujet (mouvements direct et contraire). Strettes à 4 voix et conclusion.



Ex. 45. — Mozart, *Adagio et Fugue* (K 546)
Les deux aspects superposés du sujet

La *Fantaisie et Fugue* en *ut* pour clavecin (K 394) et surtout l'admirable *Fantaisie et Fugue* en *fa* mineur (K 608) pour un orgue mécanique sont de beaux exemples d'écriture rigoureuse, mais la science du contrepoint et le génie inventif de Mozart éclatent dans l'éblouissant finale de la *Symphonie Jupiter*. La superposition, dans la péroraison, des cinq thèmes de ce mouvement constitue un exemple célèbre de contrepoint renversable :



Ex. 46. — Mozart, Finale de la *Symphonie Jupiter*
Les cinq thèmes superposés en contrepoint renversable

Au théâtre (Ouverture de *La Flûte enchantée*) et à l'église, Mozart utilise la fugue avec bonheur. Dans ses *Messes* et surtout dans le *Requiem*, il atteint à une grandeur digne du Cantor de Leipzig. C'est dans cette ville que Mozart devait entendre en 1789 le motet de Bach *Singet dem Herrn* qui provoqua son admiration. « Voici enfin, dit-il, une musique dont on peut tirer un grand enseignement. »

Beethoven, grand admirateur de Bach et de Haendel,

introduit très tôt des développements fugués dans ses œuvres (*Symphonie héroïque*, 7e *Quatuor*). Le finale du 9e *Quatuor* est déjà traité en fugue brillante. Mais c'est dans la dernière partie de sa vie que Beethoven devait élever la fugue et la grande variation contrapuntique au rang de ses chefs-d'œuvre. Son puissant génie le pousse alors à utiliser les formes anciennes dans un but poétique. Ses fugues les plus importantes se trouvent dans les œuvres suivantes : op. 101 (*Sonate* pour piano), op. 102 no 2 (*Sonate* pour violoncelle et piano), op. 106 (*Sonate* pour piano), op. 110 (*Sonate* pour piano), op. 120 (*Variations* sur une valse de Diabelli pour piano), op. 123 (*Messe en ré*), op. 124 (Ouverture *La Consécration de la Maison*), op. 131 (*14e Quatuor*), op. 133 (*Grande Fugue* pour quatuor à cordes). Avec Beethoven, c'est une nouvelle tradition de la fugue expressive qui se crée dans la musique de piano et la musique de chambre. A sa suite, les grands compositeurs romantiques feront appel, eux aussi, aux ressources de l'écriture contrapuntique.

Dans le mouvement romantique, c'est Mendelssohn qui assume le plus directement l'héritage classique. Nourri de la musique de Bach par son maître Zelter, il va révéler en 1829 la *Passion selon saint Matthieu* au grand public allemand, suscitant du même coup pour l'œuvre du Cantor un intérêt qui ne devait plus cesser depuis lors. Il écrit *6 Préludes et Fugues* pour piano (op. 35) et *3 Préludes et Fugues* pour orgue (op. 37). Il utilise aussi l'écriture fuguée dans sa musique de chambre (*Quatuor* op. 81) et dans ses oratorios *Paulus* et *Elias* suivant l'exemple de Haendel.

Schumann emploie souvent le canon et le fugato dans ses grandes œuvres pour piano : *Etudes symphoniques* (op. 13), *Kreisleriana* (op. 16), *Klavierstücke* (op. 32). Sa plus belle fugue pianistique, c'est peut-être le début enflammé de la 8e *Novelette* (op. 21). Il utilise aussi la fugue dans sa musique de chambre (*Quatuor* op. 41 no 1, *Quatuor* avec piano op. 42, *Quintette* avec piano op. 44) et il termine la première partie de son oratorio *Le Paradis et la Péri* par une fugue vocale. En 1845, Schumann se plonge dans l'étude des œuvres de Bach auquel il voue dès lors un véritable culte. Il l'appelle « le Très-Haut », « celui qui fortifie », et le considère comme le père de la musique « moderne » à laquelle il aurait légué, dit-il, « la combinaison profonde, poésie et humour ». De cette admiration devaient naître les recueils pour le piano à pédalier (*6 Etudes canoniques* op. 56, *4 Esquisses* op. 58, *6 Fugues* sur le nom de Bach op. 60), ainsi que les *4 Fugues* pour piano op. 72.

Enthousiasmé par la découverte de l'œuvre d'orgue de Bach, Liszt transcrit aussitôt six grands *Préludes et Fugues* pour le piano (1852). Pour l'orgue, il compose lui-même une *Fantaisie et Fugue* sur le choral *Ad nos, ad salutarem undam*, ainsi que le *Prélude et Fugue* sur le nom de Bach. On retiendra aussi le grand fugato central de la *Sonate en si mineur* pour piano qui montre la maîtrise de Liszt dans le maniement du contrepoint. Dans l'œuvre de Wagner — autre maître du contrepoint instrumental — il faut citer la grande fugue des *Maîtres chanteurs* (acte II, scène de la bastonnade).

Successeur de Beethoven dans l'art de la variation, Brahms n'ignore pas non plus le contrepoint de Bach. Les fugues pour orgue de sa jeunesse font pendant aux *11 Préludes de Chorals* des dernières années. Les *Variations* sur un thème de Haendel pour piano (op. 24) se terminent par une fugue magistrale. L'écriture fuguée n'est pas absente de ses œuvres de musique de chambre : le finale de la *1re Sonate* pour violoncelle et piano (op. 38) se souvient de l'*Art de la fugue* (nº 16). Enfin c'est dans le *Requiem allemand* qu'on trouve les plus belles pages de contrepoint vocal de Brahms (dont une fugue à trois contre-sujets).

Bruckner fait appel à la fugue pour la fin de sa *Ve Symphonie*, ainsi que dans son *Te Deum*. Mahler compose pour le finale de sa *Ve Symphonie* une fugue à trois sujets qui se déroule dans la forme d'un rondeau (avec l'alternance refrain/couplet). C'est une grande fugue chorale qui clôt la première partie de sa *VIIIe Symphonie*.

R. Strauss utilise la fugue comme symbole de la science dans son poème symphonique *Ainsi parlait Zarathoustra* et le finale de la *Symphonie domestique* commence par une joyeuse double fugue. Busoni, grand connaisseur et transcripteur de Bach, emploie souvent la fugue dans ses œuvres pour piano (*Variations et Fugue* sur un Prélude de Chopin, *Fantaisie sur B.A.C.H.*, *Fantaisie contrapuntique*).

Encore mal connu du public français, Max Reger est le dernier compositeur allemand à pratiquer le style polyphonique de Bach et de Beethoven, dans un langage très wagnérien il est vrai. Parmi ses nombreuses œuvres contrapuntiques, on retiendra les titres suivants : *Fantaisie et Fugue sur B.A.C.H.* pour orgue (op. 46), *Variations et Fugue* sur un thème de Beethoven pour 2 pianos (op. 86), *Introduction, Passacaille et Fugue* pour 2 pianos (op. 96), *Variations et Fugue* sur un thème de Hiller pour orchestre (op. 100), *Variations et Fugue* sur un thème de Mozart pour orchestre (op. 132).

Avec Schönberg et l'école de Vienne, c'est un contrepoint

tout différent qui apparaît dans la musique occidentale. La terminologie ancienne (mouvement contraire, récurrence, canon simple ou double, invention, passacaille, fugato) va désormais recouvrir une réalité entièrement nouvelle : le contrepoint sériel. Si Schönberg lui-même a placé à la fin de la troisième *Satire* (op. 28) une fugue vocale complexe, A. Berg utilise la fugue dans *Wozzeck* avec une intention dramatique précise (acte II, scène 2 : double fugue à la fois vocale et instrumentale). Webern — à qui on doit une orchestration du *Ricercar* à 6 voix de l'*Offrande musicale* — pousse le contrepoint sériel aux dernières limites du dépouillement, comme on peut le voir dans son *Concerto* pour 9 instruments (op. 24) et dans son *Quatuor à cordes* (op. 28). Dans cette dernière œuvre, la série génératrice est obtenue par transposition du thème B.A.C.H. (1).

D'un esprit tout opposé, P. Hindemith, théoricien d'un néo-classicisme original, a parsemé son abondante production de nombreuses fugues. On retiendra comme particulièrement caractéristiques de son style la double fugue finale de sa *Sonate* pour deux pianos et surtout le recueil de 12 fugues pour le piano seul intitulé de façon significative *Ludus tonalis* (2).

En France, l'exemple de Grigny est oublié pour longtemps. Rameau n'ignore pourtant pas le contrepoint en imitations qu'il pratique à l'occasion avec virtuosité (pièce en concert *La Forqueray*, motets *Laboravi*, *In convertendo*). Les ensembles vocaux de ses opéras sont souvent polyphoniques, mais l'écriture en fugue régulière est très exceptionnelle. Le chœur des Trézéniens d'*Hippolyte et Aricie* (acte II) en est un exemple célèbre. C'est à la recherche harmonique que Rameau apporte tous ses soins et il donne de la fugue une définition vague qui reflète bien la désaffection de l'époque pour cette forme : « La fugue, dit Rameau, consiste en une série de chants que l'on fait répéter à son gré, mais avec plus de circonspection que l'imitation, et suivant certaines règles. »

Sous les coups répétés de Rousseau et des Encyclopédistes, le contrepoint et la fugue apparaissent désormais comme des artifices d'écriture surannés, irrémédiablement démodés et contraires au principe de l' « unité de mélodie ». « L'usage des fugues, écrit Rousseau dans la *Lettre sur la musique française*, n'a presque de mérite que la difficulté vaincue... tout cela n'aboutissant qu'à faire du bruit... A l'égard des contre-

(1) On doit aussi à Schönberg une orchestration de la triple fugue pour orgue en *mi* ♭ de J. S. Bach (fugue de la Trinité).
(2) Voir p. 114.

fugues, doubles-fugues, fugues renversées, basses contraintes et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire. » On croit entendre déjà Berlioz.

Dans la période de décadence qui s'ouvre alors en France pour l'écriture contrapuntique et le style polyphonique en général, il faut faire une place à part à A. Reicha. Musicien tchèque ayant fait carrière à Bonn et à Vienne (où il était l'ami de Haydn et de Beethoven), Reicha va enseigner le contrepoint et la fugue au Conservatoire de Paris de 1818 à 1836. C'est un de ces agents de transmission de l'écriture contrapuntique dont le rôle — comparable à celui de Van Swieten à Vienne quarante ans plus tôt — ne saurait être négligé. Tandis que Cherubini et Fétis prônent la fugue à plan tonal strict, Reicha se fait le défenseur, dans son *Traité de haute composition musicale*, de la fugue libre, selon l'exemple de Bach. Il veut élargir le plan tonal de la fugue et donner droit de cité aux modes populaires et liturgiques à côté du majeur et du mineur traditionnels. La leçon sera retenue surtout par Liszt et C. Franck (1).

Quant à Berlioz, c'est un véritable « cas » dans l'histoire de la fugue. Rebelle à toute discipline scolaire, opposé par tempérament à l'écriture contrapuntique, il ne cesse de railler la fugue « barbare, ridicule, absurde ». Il l'accable de sarcasmes et la juge « excellente pour peindre une orgie de sauvages ou une danse de démons ». Ces sarcasmes, il les a transcrits en musique une première fois dans la *Symphonie fantastique* (entrées fuguées de la *Ronde de Sabbat* avec superposition du *Dies irae*), plus tard dans la *Damnation de Faust*. La fugue sur *Amen* entonnée par des ivrognes dans la taverne d'Auerbach est une charge grotesque. Composée sur un ancien sujet de concours de Cherubini, cette fugue-blasphème fait coup double, si l'on peut dire, puisqu'elle se moque à la fois de la religion et de l'Institut. Pourtant Berlioz n'ignore pas le pouvoir descriptif et expressif du contrepoint en imitations et il fait souvent appel dans ses œuvres — le plus sérieusement du monde — au développement fugué. C'est ainsi qu'il emploie

(1) Sur Reicha, voir la thèse de Germaine CAPITAINE citée à la bibliographie. Il faut aussi mentionner BOËLY (*Fantaisie et Fugue* op. 18 n° 6 pour orgue) qui sut défendre en France, avant C. Franck, la tradition de J. S. Bach.

le fugato dans *Harold en Italie* (Harold aux montagnes), dans *Roméo et Juliette* (Introduction) et même dans la *Damnation* (acte I, Introduction ; acte II, scène 4). Dans le *Requiem*, le *Querens me* et le *Sanctus* sont bel et bien traités en fugue, de même que le *Prélude* pour instruments de cuivre du *Te Deum*. Dans l'*Enfance du Christ*, l'Ouverture de la *Fuite en Egypte* et l'*Arrivée à Saïs* sont de belles fugues expressives. Mais la réussite de Berlioz dans ce genre, c'est incontestablement le *Convoi funèbre de Juliette* dans *Roméo*, grande marche fuguée instrumentale d'abord, vocale ensuite, sur un thème au chromatisme douloureux (1).

Berlioz ignorait Bach. Sur ce point, le témoignage de Saint-Saëns est formel : « J'ai toujours présents à la mémoire, écrit-il, son étonnement et son ravissement à l'audition d'un chœur de Sébastien Bach que je lui fis connaître un jour ; il n'en revenait pas que le grand Sébastien eût écrit des choses pareilles ; et il m'avoua qu'il l'avait toujours pris pour une sorte de colossal fort-en-thème, fabricant de fugues très savantes, mais dénué de charme et de poésie. A vrai dire, il ne le connaissait pas » (2). Grand admirateur de Beethoven, Berlioz n'a pas saisi non plus le sens et la portée de son œuvre contrapuntique. La leçon de Bach et de Beethoven, en ce qui concerne la fugue, ne sera comprise en France que bien plus tard.

Ce sera le mérite de César Franck d'introduire en France la grande tradition de Bach et de Beethoven, de remettre en honneur le goût de la musique de chambre et de la symphonie, de susciter le renouveau de la musique d'orgue. Féru de contrepoint, faisant souvent appel au canon, Franck a lui-même écrit peu de fugues. S'il utilise la fugue vocale dans *Les Béatitudes* (nos 2, 3 et 7), c'est à l'orgue qu'il confie sa première tentative instrumentale (*Prélude, Fugue et Variation* des *Six Pièces*). Inspiré de Schumann et de Liszt, son chef-d'œuvre dans ce genre, c'est *Prélude, Choral et Fugue* pour piano (3). Dans son *Quatuor à cordes*, il utilise le thème du premier mouvement pour un grand fugato central. Le second de ses *Trois Chorals* pour orgue comporte une variation fuguée.

Classique par tempérament, fondateur en 1871 avec C. Franck et Vincent d'Indy de la Société nationale de Musique, Saint-Saëns contribue largement à la renaissance des grandes formes

(1) Voir ex. 55.
(2) Cité par G. FAVRE dans *Berlioz et la fugue*. Voir la bibliographie.
(3) Voir p. 107.

de la musique de chambre et de la symphonie dans notre pays. Dès sa première *Sonate* pour violoncelle et piano (op. 32), il introduit dans l'allegro un sujet de fugue qui rappelle celui de la *Sonate* op. 106 de Beethoven. Sa *II*e *Symphonie* (op. 55) se termine par une fugue dans la manière de Mendelssohn. Le prélude du *Déluge* (dont le thème se souvient de l'*Offrande musicale*), le chœur des Hébreux au premier acte de *Samson et Dalila*, le finale de la *III*e *Symphonie* avec orgue (op. 78) : toutes ces œuvres font appel au développement fugué. Pour l'orgue, Saint-Saëns écrit *6 Préludes et Fugues* (op. 99 et 109) et pour le piano *6 Fugues* (op. 161). De Gabriel Fauré, on retiendra, outre les deux fugues des *Pièces brèves* pour piano (op. 84), l'andante du *Quintette* (op. 89) au contrepoint expressif.

Mais ce sont les élèves et les disciples de Franck qui propagent activement l'idéal musical de leur maître. La fondation de la *Schola Cantorum* en 1896 par Vincent d'Indy, Ch. Bordes et A. Guilmant marque un retour aux sources de la polyphonie vocale. Vincent d'Indy révèle Monteverdi aux Français ; il base son enseignement de la composition musicale sur l'analyse des chorals et des fugues de Bach, des sonates et des quatuors de Beethoven. Lui-même écrit peu de fugues (*Tableaux de voyage*, nº 11, Beuron ; développement fugué de la *II*e *Symphonie* op. 57 ; *Thème varié, fugue et chanson* op. 85). On peut aussi rattacher à la tradition beethovénienne la *Sonate* pour piano de P. Dukas dont le scherzo comporte en son milieu un mystérieux développement fugué. Fl. Schmitt emploie la fugue dans son *Psaume XLVII* et dans son *Quatuor de saxophones*. Plus tard Albert Roussel (*Prélude et fughetta* op. 41, pour orgue ; *Prélude et fugue* sur le nom de Bach op. 46, pour piano) introduit dans sa *III*e *Symphonie* une fugue d'un langage profondément original (1). Dans la descendance de Fl. Schmitt et d'A. Roussel, il faut réserver une place spéciale à Raymond Loucheur pour la vigueur et l'originalité de son langage musical. Son goût du contrepoint l'a poussé à deux reprises vers l'écriture en imitations. Cette incursion dans le domaine de la fugue, il l'a faite une première fois sans rigueur dans sa *I*re *Symphonie* (finale), une seconde fois avec un humour bien personnel dans les *Reflets* (I. Colloque) pour quintette de cuivres.

César Franck est à l'origine d'une école d'orgue française qui comptera de nombreux compositeurs. La fugue tient une

(1) Voir p. 115.

place de choix dans leurs improvisations, sinon toujours dans leurs œuvres écrites. Après Widor, Tournemire, Vierne, il faut retenir Marcel Dupré (*3 Préludes et Fugues* en 1912 ; *3 Préludes et Fugues* en 1940), Jehan Alain (*Prélude et Fugue*), Maurice Duruflé (*Prélude et Fugue* sur le nom d'Alain), Gaston Litaize (*Prélude et Double fugue*).

De Maurice Ravel on ne cite en général que la fugue pour piano du *Tombeau de Couperin* (1). Mais la passacaille du *Trio*, le chœur final de *L'Enfant et les Sortilèges* font aussi appel à l'écriture en imitations. N'oublions pas non plus le finale de la *Sonate* pour violon et violoncelle, d'un contrepoint plus grinçant, qui s'évade parfois de la tonalité stricte. Dans la perspective de ces œuvres, il faut citer les fugues de Noël Gallon (*Concerto* pour trio d'anches et orchestre, finale), Daniel Lesur (*Ricercare* pour orchestre, *Contre-fugue* à 2 pianos), Yvonne Desportes (*Triple fugue* pour orchestre, *Fugue* à 2 pianos, finale du *Trio* pour piano et cordes). Marcel Mihalovici reprend le terme ancien de *Ricercari* pour désigner une suite de variations libres : recherches de sonorités pianistiques, recherches de rythme et de contrepoint (passacaille, fugue). L'esthétique très personnelle de Georges Migot le portait vers le contrepoint. On retiendra particulièrement dans son œuvre *Le Capricorne* (12e Etude du *Zodiaque* pour piano) et la *Sonate fuguée* pour orgue.

Avec A. Honegger, on retrouve la tradition du contrepoint germanique. « Mon grand modèle, écrit-il, est J. S. Bach. » Dès *Le Roi David*, l'écriture fuguée apparaît dans ses œuvres chorales pour revenir ensuite dans ses grandes fresques dramatiques, ses symphonies et sa musique de chambre. On notera surtout la fugue de *L'Impératrice aux Rochers* (musique de scène), le finale de la *Ire Symphonie*, la grande fugue d'*Amphion* (mélodrame de P. Valéry), la suite pour piano intitulée *Prélude, Arioso et Fughette* sur le nom de Bach, la fugue finale de *Jeanne d'Arc au bûcher* (Loué soit notre frère le feu). Jean Rivier s'inspire de la même tradition dans le finale fugué de sa *IIIe Symphonie*. André Jolivet peut être, lui aussi, rapproché d'Honegger pour son goût des vastes constructions, de l'architecture et de la fresque sonore. Il fait appel à l'écriture fuguée dans son *Concerto* pour basson, dans la *Suite* pour trio à cordes et surtout dans son oratorio *La Vérité de Jeanne*. Darius Milhaud n'a pas manqué d'utiliser la fugue, avec ironie le plus souvent (*Catalogue de fleurs*, no 2 ; *Les Mariés de la Tour*

(1) Voir p. 113.

Eiffel, n° 5 ; *La Création du Monde*, n° 1), parfois pour des recherches de superpositions tonales (*5 Etudes* pour piano et orchestre, n° 3).

Pour Olivier Messiaen, la fugue ne peut être qu'antiscolastique (ce qu'elle a toujours été chez les grands compositeurs). Il en donne un exemple magistral dans les *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*. La sixième pièce du recueil (Par Lui tout a été fait) résume en une vaste synthèse toutes les innovations stylistiques de son auteur dans une écriture pianistique d'une virtuosité insurpassée (1). On sait l'influence considérable qu'a eue l'œuvre d'O. Messiaen sur les compositeurs de la génération suivante. De cette influence, Jean-Louis Martinet porte la marque, sans que disparaisse pour autant sa propre personnalité. Son goût du contrepoint se manifeste dans le diptyque *Prélude et Fugue* à 2 pianos.

Héritier de P. Dukas et de Roussel (mais nourri de Schönberg, de Stravinski, de Bartók), Henri Dutilleux domine de sa haute stature l'école française actuelle. Profondément indépendant, il réalise dans un langage toujours renouvelé le difficile équilibre entre l'harmonie et le contrepoint, entre l'écoute verticale et l'écoute horizontale de la musique. L'écriture en imitations apparaît surtout dans sa *Sonate* pour piano (Choral et variations) et dans sa *I^re Symphonie* (Passacaille). Suivant son exemple, deux compositeurs indépendants ont traité la fugue dans leurs œuvres avec une grande liberté : Claude Pascal dans sa *Suite* pour piano (II. Fugue, IV. Canon) et Jacques Castérède dans son *Quatuor* pour piano et cordes (II. *Ricercare*).

L'Italie, tout entière tournée vers le théâtre lyrique, n'a pas complètement abandonné l'écriture contrapuntique dans la musique d'église (Rossini, fugue finale du *Stabat mater*). Verdi, qui avait utilisé déjà la fugue dans son *Quatuor à cordes* (finale), en fait un usage magistral dans le *Requiem (Sanctus ; Libera me)* et scelle sa carrière lyrique par l'énorme éclat de rire de *Falstaff* traité en fugue sur les paroles : *Tutto il mondo è burla... ma ride ben chi ride la risata final* (2). Son héritier direct, Puccini, écrit pour le lever de rideau de *Madame Butterfly* une fugue alerte dont le thème incisif rappelle le sujet d'une autre fugue d'ouverture : celle de *La Fiancée vendue* de Smetana. A. Casella traite en fugue le *Gloria* de sa *Missa solemnis*.

(1) Voir p. 120. Dans *Thème et Variations* pour violon et piano, O. Messiaen avait déjà utilisé l'écriture fuguée pour la seconde variation.

(2) « Le monde entier est une farce... rira bien qui rira le dernier. »

L. Dallapiccola rend hommage à Webern dans ses chœurs *a cappella (Sex Carmina Alcaei)*, construits suivant les principes du contrepoint sériel.

Dans les pays anglo-saxons, il faut citer la double fugue de la *IV*e *Symphonie* de Ch. Ives, la fugue finale du *Concerto grosso* d'E. Bloch, la *Fugue on a Victory Tune* de W. Piston, ainsi que la double fugue de *Louisiana Story* de V. Thomson, un classique de la musique de film. Les célèbres *Variations* orchestrales sur un thème de Purcell de B. Britten s'achèvent par une fugue pleine d'humour. On retiendra aussi la *Sonate* pour piano (op. 26) de S. Barber, solide construction dont la fugue finale *(Allegro con spirito)* se souvient de l'opus 106 de Beethoven.

Pour terminer ce rapide survol historique, il convient de s'arrêter un instant à l'œuvre de deux grands créateurs du XXe siècle qui ont abordé l'un et l'autre, de façon fort différente, le problème de la fugue : I. Stravinski et B. Bartók. Stravinski n'utilise qu'exceptionnellement l'écriture en imitations pendant sa période néo-classique (*Sonate* pour piano, *Octuor* pour instruments à vent). Ce placage, un peu artificiel chez lui, de procédés contrapuntiques anciens sur une pâte instrumentale nouvelle a pourtant produit deux chefs-d'œuvre : la double fugue de la *Symphonie de psaumes* (1) et le quatrième mouvement *(Preludio e fuga)* du *Concerto* pour 2 pianos, « œuvre stupéfiante... un des sommets de la musique », selon Cl. Rostand. Stravinski devait revenir sur le tard au contrepoint (*Sonate* à 2 pianos, *Messe*, *Agon*). L'écriture en imitations fait au contraire partie intrinsèque du langage musical de Bartók, cet horizontaliste né. Dès son *1*er *Quatuor à cordes*, Bartók semble prendre tout naturellement le relais des derniers quatuors de Beethoven. Dans les quatuors suivants (surtout dans le 3e et dans le 6e) où domine le souci architectural, la technique contrapuntique s'amplifie considérablement. Cette évolution aboutit à un grand chef-d'œuvre : la *Musique pour instruments à cordes, percussion et célesta* dont la mystérieuse fugue initiale semble ordonner tout le déroulement (2). Bartók avait employé auparavant la fugue vocale dans sa *Cantate profane*. Il utilisera cette forme plus tard dans sa *Sonate* pour violon seul (second mouvement), dans le *Concerto pour orchestre* (finale) et dans son *3*e *Concerto* pour piano et orchestre (finale).

(1) Voir p. 113.
(2) Voir p. 118.

II. — Technique de la fugue

Lorsque l'écriture contrapuntique subsiste au sein d'une musique essentiellement harmonique, son champ d'application se restreint singulièrement. La fugue tend à se fixer aux deux extrémités de l'œuvre et n'apparaît plus au centre que sous la forme de fugato.

La fugue d'ouverture (tradition lullyste encore bien vivace dans les *Suites* pour orchestre de Bach) se maintient au théâtre (Mozart, Ouverture de *La Flûte enchantée*). Beethoven en donne un bel exemple au concert *(La Consécration de la Maison)*. C'est peut-être cette tradition qui inspirera — dans une atmosphère recueillie — le début du *14e Quatuor* et, bien plus tard, le premier mouvement de la *Musique pour cordes* de Bartók.

Il faut rappeler que la grande *Passacaille* pour orgue de Bach, avec sa fugue finale, a inspiré les nombreux recueils de *Variations et Fugue* écrits aux XVIIIe et XIXe siècles pour le piano ou pour d'autres instruments. Beethoven semble hanté, à partir du *9e Quatuor*, par l'idée de la fugue finale. La *Schlussfuge*, traditionnelle dans l'oratorio depuis Haendel, se retrouve chez Haydn *(La Création, Les Saisons)* et se maintient jusqu'à Schumann. C'est à cette tradition qu'il faut aussi rattacher la fugue finale du *Falstaff* de Verdi.

Bach ayant exploré tout le champ des possibilités d'écriture en imitations, ses successeurs (Beethoven mis à part) ne pourront guère apporter d'innovations à la technique de la fugue. En particulier, il n'est guère de sujet de fugue écrit à la fin du XVIIIe ou au XIXe siècle qui n'évoque, de façon souvent très précise, un sujet composé par Bach lui-même. La mise en œuvre des matériaux de la fugue était pour lui, on l'a vu, entièrement libre. Elle le demeurera bien entendu pour tout compositeur digne de ce nom.

Haydn, Mozart et leurs contemporains, bien en deçà de Bach pour l'imagination contrapuntique, développeront leurs fugues dans un cadre tonal restreint en respectant la carrure du nouveau style harmonique.

Il appartenait à Beethoven d'apporter des innovations considérables dans la fugue, non seulement — comme on le verra ci-dessous — par le caractère poétique et dramatique qu'il imprime à cette forme, mais également dans le traitement technique du thème choisi. Pour la première fois le parcours tonal est élargi avec un souci frappant de contraste sonore, d'opposition violente. Dans la fugue de la *Sonate* op. 106 par exemple, le sujet apparaît dans des tonalités très éloignées

du *si* ♭ majeur initial (*sol* majeur, *si* mineur). Des formes nouvelles sont constamment essayées : fusion de l'adagio et de la fugue (op. 110), opposition dramatique de deux thèmes (op. 102 n° 2 et op. 106). Si la fugue a été souvent introduite par Beethoven dans la sonate, on peut dire que la *Grande Fugue* op. 133 pour quatuor à cordes — œuvre longuement mûrie — procède d'un souci inverse : il s'agissait d'appliquer à la fugue le schéma fondamental d'une sonate en trois mouvements *(allegro, andante, allegro)*, les deux volets extrêmes du triptyque faisant appel, en outre, à la technique de la variation. C'est donc une vaste synthèse de trois grandes formes musicales (la fugue, la sonate, la variation) que Beethoven a tentée — et réussie — dans une œuvre tout à fait incompréhensible pour ses premiers auditeurs et qui apparaît aujourd'hui comme prémonitoire.

Ces audaces seront sans lendemain. On peut dire que, sur le plan de la technique contrapuntique, les grands romantiques n'apporteront rien à la fugue qui n'ait déjà été tenté par Bach et Beethoven. Le langage harmonique évoluera sous l'influence de Schumann, de Liszt et de Wagner ; César Franck appliquera à la fugue le procédé de composition cyclique *(Prélude, Choral et Fugue)* ; mais il faudra attendre Bartók et Messiaen pour voir se renouveler de fond en comble le langage et la forme de la fugue.

Chapitre V

LES VISAGES DE LA FUGUE

L'évolution de l'écriture en imitations et des formes qui s'y rattachent (motet, *canzone*, *ricercare*, fugue) s'est faite, on l'a vu, dans le sens d'une plus grande concentration de moyens. C'est une marche de la multiplicité vers l'unité.

Dans le motet, l'écriture musicale est étroitement liée au verbe. Les éléments mélodiques sont calqués sur les incises du texte littéraire selon le principe : à paroles nouvelles, musique nouvelle. Chaque section du motet se développe à partir d'un thème/sujet différent. La *canzone*, d'abord simple transcription instrumentale d'une œuvre vocale, s'évade peu à peu du moule littéraire. L'écriture musicale libérée du texte devient autonome. Le compositeur entreprend de rechercher *(ricercare)* toutes les possibilités de développement et de combinaisons purement musicales d'un thème donné. Au début, les différentes sections de l'œuvre sont indépendantes, puis elles tendent peu à peu vers l'unification.

Avec la fugue, l'unité est définitivement acquise. Dans les œuvres courtes, le monothématisme règne sans partage ; pour les morceaux plus longs, le thème principal (sujet) est accompagné par un ou plusieurs thèmes secondaires (contre-sujets) qui lui sont subordonnés. Dans la fugue double ou triple, les différents thèmes se complètent mutuellement

comme les membres d'un organisme unique. Plus tard, Beethoven eut l'idée d'utiliser les deux sujets de la double fugue pour les opposer dans un développement dramatique. Dans le cadre restreint de cet ouvrage, on se bornera à donner quelques points de repère pour une approche esthétique de la fugue.

I. — Ambiguïté de la fugue

Dès l'origine, les compositeurs ont employé pour désigner les œuvres musicales écrites en style d'imitations deux séries de termes :

a) termes descriptifs : *caccia* (chasse), *fuga* (fuite) ;

b) termes purement techniques : *canon* (règle), *fantasia* (imagination), *capriccio* (caprice), *ricercare* (rechercher) (1).

Le caractère ambigu de la fugue est donc clairement perçu dès le début : à la fois musique descriptive populaire (2) et musique pure savante, la fugue conservera longtemps ce double aspect. Elle ne tarda pas à acquérir un troisième attribut : le pouvoir expressif. On obtient alors les trois grandes catégories dans lesquelles peuvent se ranger toutes les fugues de Bach : fugues descriptives, anecdotiques, empruntant parfois des rythmes de danse ; fugues purement techniques, recherches contrapuntiques sur des sujets dépourvus de signification particulière ; fugues expressives, médita-

(1) Le terme de *canzone* fait allusion à la transcription instrumentale d'une œuvre vocale, sans autre précision. On notera que le terme de *fuga* (qui a fini par supplanter tous les autres) est purement descriptif. Pourtant son sens premier (fuite) a été vite oublié ; seul son contenu technique, formel, a été retenu. Le mot de fugue sert à désigner toute œuvre contrapuntique écrite en style d'imitations.

(2) C'est-à-dire accessible à un large public, tandis que la musique savante est affaire de spécialistes.

tives, à caractère souvent religieux. Le *Clavier bien tempéré* a longtemps constitué un véritable lexique musical dans lequel on puisera à pleines mains sujets de fugue et modèles de développement.

II. — Fugue descriptive ou symbolique

Le procédé de l'imitation peut être par lui-même descriptif ou symbolique. En effet, son emploi suggère à l'auditeur deux images (ou idées) principales : la fuite (sens littéral de *fuga*) ou la poursuite d'un personnage par un autre ; l'ascension ou l'explosion d'une force vitale.

a) Fuite, poursuite amoureuse ou poursuite armée : telle est la signification de la *caccia* (chasse) médiévale. C'est encore en ce sens primitif que Berlioz utilise la fugue (la *Fuite en Egypte*). De la poursuite armée, on passe à la bataille rangée (Berlioz, *Roméo et Juliette*, Introduction, « Combats, tumulte » ; Wagner, *Les Maîtres chanteurs*, acte II, scène de la bastonnade). La fugue peut aussi décrire les luttes et l'enchevêtrement d'une bataille judiciaire (Honegger, fugue finale de *Jeanne d'Arc au bûcher* ; Jolivet, 3e Interlude de la *Vérité de Jeanne*, « Le procès »).

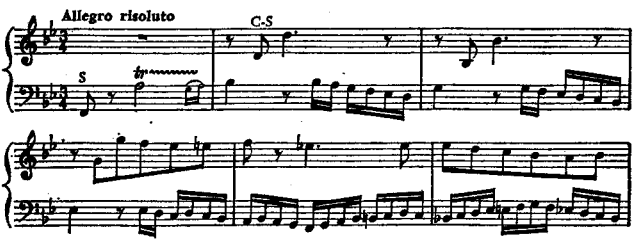
b) Ascension ou explosion d'une force vitale. C'est en ce sens que Beethoven utilise la fugue dans le finale de la *Sonate* op. 106 (venant après le sublime *Adagio*), dans la *Sonate* op. 110 (retour à la santé après une maladie) et dans la *Grande Fugue* op. 133 qui devait succéder, on le sait, à la *Cavatine* angoissée du *13e Quatuor*. Il s'agit, dans les trois cas, de décrire la réaction d'un être accablé par la souffrance : la fugue est symbole de vie (1).

(1) J. S. Bach avait déjà donné un caractère symbolique à la grande triple fugue en *mi* ♭ pour orgue (fugue de la Trinité).

Beethoven, *Sonate* opus 106, finale.

Précédée d'un *Largo* modulant, courte et libre improvisation dans laquelle Beethoven semble essayer successivement trois thèmes qu'il rejette tour à tour avant de s'arrêter au sujet définitif, la fugue qui termine cette sonate est d'une écriture pianistique ardue, très en avance sur celle de l'époque.

Allegro risoluto en *si* ♭ majeur. *Fuga a tre voci con alcune licenze* (fugue à trois voix avec quelques licences). Le sujet d'un dynamisme violent, avec son saut de 10e initial (repris du thème du premier *Allegro*) et ses doubles croches percutantes, est présenté sous tous les aspects possibles au cours de l'œuvre (ex. 47). On peut distinguer cinq grandes sections. *1re section :* exposition et développement du sujet par mouvement direct (*si* ♭ majeur) ; *2e section :* exposition et développement du sujet en valeurs augmentées (*mi* ♭ mineur) ; *3e section :* exposition et développement du sujet par mouvement rétrograde (*si* mineur) ; *4e section :* exposition et développement du sujet par mouvement contraire (*sol* majeur). Au cours de cette section, le rythme emporté des doubles croches s'interrompt brusquement. Un nouveau sujet parfaitement paisible est exposé en *ré* majeur. Court interlude ; moment de calme avant la reprise de la tempête. *5e section :* réexposition du sujet principal combiné au nouveau sujet en *si* ♭ majeur. Strettes. Pédale de dominante. Développement terminal et cadence finale.



Ex. 47. — Beethoven, *Sonate*, op. 106. Finale

Expression de la sagesse pour R. Strauss *(Ainsi parlait Zarathoustra)*, la fugue est employée par Honegger dans *Amphion* (Marche des pierres) pour symboliser l'art du constructeur, la science de l'ar-

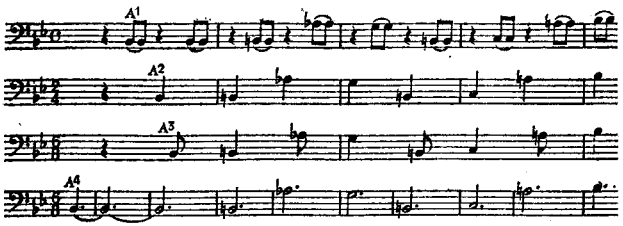
chitecte. O. Messiaen compose à son tour une fugue grandiose lorsqu'il veut évoquer la Création par le grand architecte de l'univers (*Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, VI. Par Lui tout a été fait). « Cette Création du Tout : espace, temps, étoiles, planètes — et la Face (ou mieux la Pensée de Dieu) derrière la flamme et le bouillonnement, personne ne peut en parler. Aussi n'en ai-je point parlé... je me suis caché derrière une Fugue » (O. Messiaen).

III. — Fugue dramatique, fugue expressive

Traduction musicale d'une force vitale, la fugue est aussi pour Beethoven — et c'est là une grande nouveauté — l'expression d'un conflit intérieur. La fugue, chez lui, devient poétique et dramatique. « Ce n'est pas difficile, dit Beethoven, d'écrire une fugue. J'en ai fait à la douzaine lorsque j'étais étudiant. Mais l'imagination réclame aussi ses droits et il faut qu'un esprit vraiment poétique vienne aujourd'hui animer cette forme ancienne. » C'est lui qui eut, le premier, l'idée d'utiliser la double fugue pour opposer deux thèmes-personnages antagonistes. Ebauché dans le finale de la *Sonate* op. 102 n° 2 pour violoncelle et piano, ce type de construction réapparaîtra dans le finale de la *Sonate* op. 106 pour piano. On le voit s'épanouir aux dimensions d'une véritable fugue-sonate en trois mouvements dans la *Grande Fugue* op. 133 pour quatuor à cordes, finale primitif du *13e Quatuor*.

Beethoven, *Grande Fugue* op. 133.
Cette œuvre monumentale offre la particularité d'être composée en trois parties enchaînées (précédées d'une Ouverture) : *Allegro* en *si* ♭ majeur à 4/4 ; *Meno mosso e moderato* en *sol* ♭ majeur à 2/4 ; *Allegro molto e con brio* en *si* ♭ majeur à 6/8. On peut dire qu'il s'agit d'une fugue-sonate en trois mouvements.

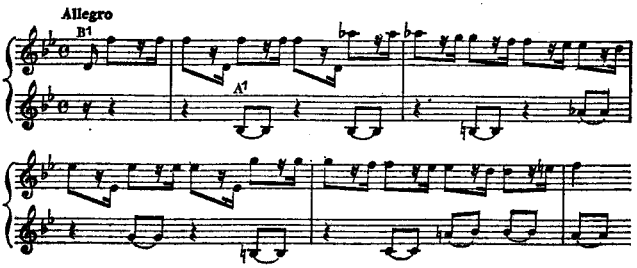
Un grand thème A circule dans toute l'œuvre sous quatre aspects principaux (ex. 48), mais chaque mouvement possède en outre son thème particulier : thème B pour l'*Allegro* initial, thème C pour le *Meno mosso*, thème D pour l'*Allegro* final. Le thème A est combiné successivement à B, C et D au cours des trois mouvements (ex. 49 et suivants).



Ex. 48. — Beethoven, *Grande Fugue*, op. 133
Les quatre aspects principaux du grand thème

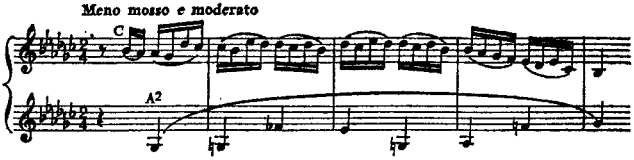
L'Ouverture annonce l'ensemble de l'œuvre et pas seulement l'*Allegro* initial. Elle présente le grand thème sous ses quatre aspects principaux (ponctués par de longs silences), mais en ordre inverse (A^4, A^3, A^2, A^1) et dans quatre tonalités différentes suivant des quintes descendantes (*sol*, *ut*, *fa*, *si* ♭). Le thème C est également annoncé à la mesure 21. La fugue proprement dite ne commence qu'à la mesure 30.

Allegro en *si* ♭ majeur. L'exposition du sujet de la fugue (B^1 accompagné immédiatement par son contre-sujet A^1) est suivie de trois variations rythmiques. Dans la dernière section (mes. 139), les deux thèmes apparaissent sous une forme contractée.



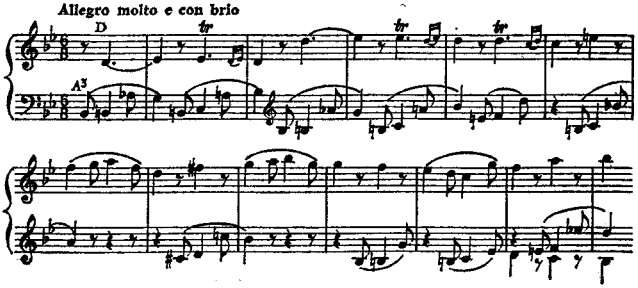
Ex. 49. — Beethoven, *Grande Fugue*, op. 133

Meno mosso e moderato en *sol* ♭ majeur. Mouvement calme et serein séparant les deux allegros. Le thème C en doubles croches, coulant comme un filet d'eau limpide, est d'abord exposé seul au violon. Il ne tarde pas à être accompagné par le thème A^2 en noires égales. Ce thème passe successivement aux quatre instruments avant d'être entendu en canon aux voix extrêmes (mes. 194).



Ex. 50. — Beethoven, *Grande Fugue*, op. 133

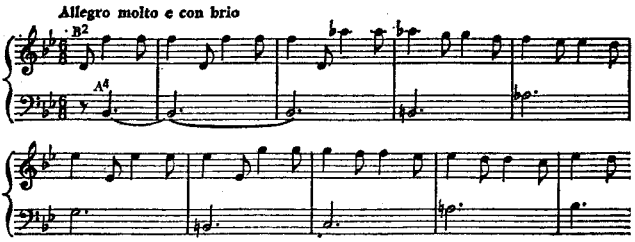
Allegro molto e con brio en *si* ♭ majeur. Le thème D (accompagné par A^3) passe d'un violon à l'autre. Son caractère agreste et son rythme dansant ne laissent pas présager la bataille sans merci qui va suivre.



Ex. 51. — Beethoven, *Grande Fugue*, op. 133

A l'exposition du thème succède un développement central en quatre sections qui est une suite de variations fuguées sur le thème A^4. Dès la mesure 273 (A^4 en *la* ♭ majeur) la lutte s'engage. Dans les sections suivantes, le tissu contrapuntique devient de plus en plus serré. A^4 est disloqué, comprimé, éclaté, bientôt réduit à ses trois notes initiales, tandis que B^3

revient en force (mes. 418). La sixième section est un long rappel du *Meno mosso*. La réexposition de D (septième section) est séparée du développement terminal par une évocation brève et énigmatique des deux premiers mouvements. On entend des lambeaux de thèmes. Le développement terminal (huitième section) voit le triomphe des thèmes A^4 et B^2 enfin réunis dans un *si* ♭ majeur victorieux.



Ex. 52. — Beethoven, *Grande Fugue*, op. 133

Comment qualifier cette œuvre singulière ? Les remarques si justes d'O. Alain à propos de l'harmonie beethovénienne s'appliquent entièrement à la *Grande Fugue*. Fruit d'une « esthétique de la communication à tout prix, de l'intention de convaincre », cette œuvre appartient évidemment à un « système sonore d'essence démonstrative et dramatique » (1). Son plan complexe, la véhémence et le rythme chaotique de l'allegro initial, l'éclatement des thèmes et les brusques changements de registres : tout déroutait les premiers auditeurs de ce chef-d'œuvre. Fatalement incomprise à l'époque de sa création, la *Grande Fugue* suscite aujourd'hui une « écoute passionnément ouverte à son message d'avenir » (A. Boucourechliev). « Vision d'un devenir musical alors inconnu, appelant une nouvelle écoute, ses principes, ses exigences et ses conséquences

(1) O. Alain, *L'harmonie*, p. 87.

resurgissent à l'époque actuelle » (1). On ne saurait mieux dire.

Si le procédé de l'imitation peut être par lui-même descriptif ou symbolique, si la fugue peut être employée dans un but dramatique, comme on l'a vu chez Beethoven, c'est le sujet (ou thème principal de la fugue) qui communique à l'œuvre entière son caractère particulier. Ici encore, ce sont les fugues de Bach (surtout celles du *Clavier bien tempéré* et de la *Messe en si mineur*) qui ont fourni le vocabulaire essentiel. Parmi toutes les attitudes que peuvent évoquer les sujets de fugue, on en retiendra deux : la prière, la méditation religieuse ou philosophique. Et parmi les sentiments les plus souvent exprimés : la sérénité, la joie, la douleur.

Depuis le *Miserere* de Josquin des Prés et les deux *Kyrie* de la *Messe en si mineur*, la prière et la supplication ont inspiré un très grand nombre de fugues. La méditation religieuse, si fréquente chez Bach, trouve une expression nouvelle dans les fugues de C. Franck (*Les Béatitudes* ; *Prélude, Fugue et Variation* ; *Prélude, Choral et Fugue*). Dans cette dernière œuvre, le thème cyclique engendre le sujet de la fugue auquel vient se superposer, dans les dernières pages, le thème du choral.

César Franck, *Prélude, Choral et Fugue.*

Prélude en *si* mineur. — Deux éléments thématiques, le premier accompagné d'arpèges en triples croches, le second exposant la cellule cyclique de l'œuvre.

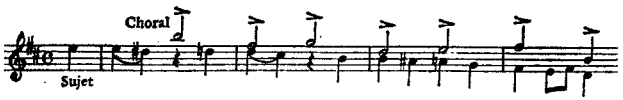
Choral. — Précédé chaque fois d'une supplication dont le chromatisme douloureux annonce le sujet de la fugue, le choral, serein et diatonique, est exposé à trois reprises différentes, avec une intensité croissante, dans les tonalités d'*ut* mineur, *fa* mineur et *mi* ♭ mineur.

Un court interlude modulant fait entendre par deux fois

(1) A. Boucourechliev, *Beethoven*, Ed. du Seuil, 1977, p. 98.

le sujet de la fugue dans des tons éloignés, avant d'établir à la basse la dominante (*fa* ♯) du ton principal.

Fugue en *si* mineur. — Le sujet chromatique descendant dérive, selon le principe cyclique, d'une cellule mélodique déjà utilisée au cours des deux mouvements précédents. Une des particularités de cette fugue réside dans l'animation progressive des figures rythmiques (procédé déjà utilisé par Bach). On distingue trois grandes sections. *1re section :* le sujet en noires est accompagné par un contre-sujet en noires et croches ; *2e section :* introduction des triolets de croches qui vont faire cortège au sujet dans cette partie de la fugue ; *3e section :* introduction des doubles croches en arpèges, sous forme de cadence instrumentale. Retour du thème du choral d'abord seul, puis ensuite combiné au sujet de la fugue sur le fond sonore des arpèges en doubles croches (ex. 53). Coda en *si* majeur. Thème du choral en carillon. Allégresse finale.

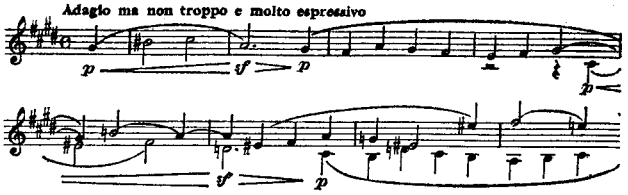


Ex. 53. — C. Franck, *Prélude, Choral et Fugue*
Le thème du choral superposé au sujet de la fugue

Cette œuvre offre un magnifique exemple de synthèse entre l'écriture pianistique de la fin du XIXe siècle (influencée par l'orgue) et le style contrapuntique hérité de Bach et de Beethoven.

La sérénité palestrinienne (dont on retrouve l'écho dans le *Dona nobis pacem* de la *Messe en si mineur*) a souvent inspiré les successeurs de Bach. Dans les doubles fugues de Beethoven, le second sujet s'oppose toujours par son calme à l'agitation tumultueuse du premier. La fugue expressive qui ouvre le *14e Quatuor* est un monument unique en son genre : le sujet paisible nourrit à lui seul toute la pièce. Si ses accents lui donnent un caractère humain non dénué de passion, c'est pourtant dans la sérénité de l'accord d'*ut* ♯ majeur que se termine le morceau. B. Bartók se souviendra du *14e Quatuor*

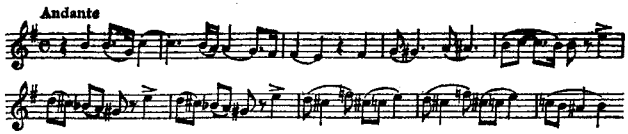
lorsqu'il écrira la fugue lente de la *Musique pour instruments à cordes.*



Ex. 54. — Beethoven, *14e Quatuor*, op. 131
Le sujet et la réponse plagale

La joie robuste de certains sujets diatoniques de Bach et de Haendel éclate encore dans le *Pleni sunt coeli* de la *Messe en ré* de Beethoven, dans l'*Hosanna* du *Requiem* de Berlioz. C'est elle qui éclaire aussi la fugue finale du *Falstaff* de Verdi. Tout à l'opposé, de nombreux thèmes de fugue expriment par leur chromatisme la douleur humaine (voir l'exemple de C. Franck cité plus haut). Tel est le sentiment qui anime le *Convoi funèbre de Juliette* dans le *Roméo* de Berlioz (ex. 55).

Les sujets de fugue expressifs que l'on vient d'évoquer peuvent être développés de façon purement technique. Leur charge émotive se communique alors à l'œuvre entière. Mais il arrive aussi que le compositeur associe au thème expressif un développement de caractère descriptif. La fugue de *Roméo* donne précisément l'exemple d'une telle association. La belle et ample mélodie chromatique, expression de la douleur des assistants, sert de sujet à une fugue qui, avec les entrées successives des voix instrumentales, constitue une sorte de visualisation du défilé funèbre.



Ex. 55. — H. Berlioz, *Roméo et Juliette*. Convoi funèbre de Juliette

Contrairement à l'opinion reçue, l'humour n'est nullement incompatible avec la fugue. Cet humour que Schumann savait si bien déceler chez Bach, celui-ci l'a souvent employé dans ses fugues et pas seulement dans le *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé* (fugue à l'imitation du cornet du postillon). Chez Berlioz, l'humour devient sarcasme (voir l'*Amen* de la *Damnation*). La dérision et la raillerie sont peut-être plus incisives encore dans le fugato de la *Symphonie fantastique* (finale). Après Berlioz, la fugue ironique a trouvé ses maîtres avec E. Satie (*En habit de cheval*, *Aperçus désagréables* pour piano à 4 mains) et D. Milhaud. Dans la *Création du Monde*, l'évocation des divinités africaines par une fugue (avec formules de jazz au trombone et au saxophone) ne manque pas d'humour. D. Milhaud s'est-il moqué de Wagner (scène de la bastonnade des *Maîtres chanteurs*) lorsqu'il a traité en fugue le « Massacre de la noce » dans les *Mariés de la Tour Eiffel* ? La chose n'est pas impossible.

IV. — Fugue purement formelle

La fugue purement formelle, dépourvue de signification et d'expression, trouve son origine, on l'a vu, dans l'ancien *ricercare*. Il y en a certes des exemples chez Bach, moins nombreux peut-être qu'il n'y paraît d'abord. Même l'*Art de la fugue*, qui passe aux yeux de certains commentateurs pour

le modèle de la combinaison abstraite, se révèle à l'audition comme une vaste fresque vivante et chaleureuse, peut-être symbolique. La triple fugue inachevée qui termine l'œuvre compte parmi les pages les plus denses, les plus significatives et les plus émouvantes du maître de Leipzig.

Le fameux « retour à Bach » qui sévit dans la musique européenne aux environs de 1925 n'a été qu'un grossier contresens. Passant totalement à côté de l'esprit profond de l'œuvre du Cantor, on n'a voulu en retenir alors que l'aspect extérieur, le martèlement rythmique, la soi-disant impassibilité. D'où une floraison d'inventions, de toccatas et, bien entendu, de fugues privées de toute sensibilité, à l'opposé de leur modèle prétendu. « Mais le plus réjouissant, en cette aventure, est d'avoir pris Bach comme modèle « ès musiques pures », dit P. Boulez. Car Bach a écrit les Passions, il ne faudrait pas l'oublier » (1). Roussel et Honegger n'ont pas échappé à cet engouement factice. Hindemith l'a poussé jusqu'à ses dernières conséquences. Mais ces compositeurs ont su forger leur langage personnel au-dessus de toute imitation stérile. C'est à ce courant de pensée que se rattache encore Stravinski lorsqu'il veut voir dans la fugue « la forme parfaite où la musique ne signifie rien au-delà d'elle-même » (2). La fugue du *Concerto* à 2 pianos correspond à cette conception purement formelle. La double fugue de la *Symphonie de psaumes*, en revanche, semble bien traduire le sens religieux du texte et ceci en dépit de la déclaration souvent citée de Stravinski : « Je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce

(1) P. Boulez, Moment de J. S. Bach, in *Relevés d'apprenti*, Ed. du Seuil, 1966.
(2) I. Stravinski, *Poétique musicale*.

soit. » Il y a là une contradiction apparente qui a été relevée et finement analysée par Jacques Chailley (1). Ce n'est pas ici le lieu d'y revenir.

La fugue formelle, abstraite, inexpressive ? Ne serait-ce pas là, par hasard, une idée du XX^e siècle projetée sur les siècles précédents et sur l'œuvre de Bach en particulier ? Il est toujours difficile d'apprécier une œuvre musicale du passé en oubliant les couches sédimentaires apportées par les écoles successives. Chaque époque écoute à sa manière les œuvres anciennes en fonction de sa propre esthétique. Si Bach a été méconnu de ses contemporains, qui retenaient surtout l'aspect « gothique » de son génie, il a été moins encore compris au début du XX^e siècle. Gardons-nous de l'écouter avec les oreilles de Stravinski ou avec celles de Hindemith. Beethoven et Schumann ont sans doute été mieux accordés à sa sensibilité passionnée.

V. — La fugue, jeu tonal ?

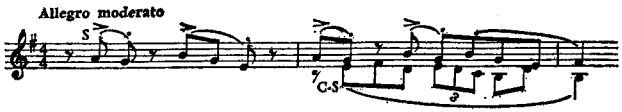
La fugue « hymne en l'honneur de la tonalité » selon M. Emmanuel, la fugue dont le sujet devait être « exposé successivement dans un ordre tonal déterminé par la loi des cadences » pour V. d'Indy, cette fugue est-elle vraiment liée de manière indissoluble à la tonalité ? On le croyait à la fin du XIX^e siècle. En réalité, le contrepoint en imitations existait bien avant que ne s'établisse le règne du majeur-mineur, avant la tyrannie des fonctions tonales. Mais d'autre part l'écriture fuguée a survécu au déclin de la tonalité et le XX^e siècle offre de nombreux exemples de fugues atonales ou poly-

(1) J. CHAILLEY, L'axiome de Strawinsky, in *Journal de Psychologie*, n° 4, octobre-décembre 1963.

tonales inimaginables à l'époque du *Cours de composition* de V. d'Indy. On sait maintenant que l'écriture en imitations est un procédé de développement à valeur universelle et indépendant du système tonal.

1. **Les prolongements de la fugue tonale.** — Ravel a cherché le renouvellement du langage musical par un retour très libre et très personnel à la modalité ancienne.

Faut-il voir dans la fugue du *Tombeau de Couperin* un pastiche du XVIII^e siècle ? Certainement pas. Il s'agissait pour Ravel d'offrir, sous le nom du grand musicien, un hommage discret à toute la tradition de délicatesse et de pudeur de la musique française classique. Renonçant aux prestiges de l'harmonie, Ravel use ici d'un simple contrepoint à 3 voix dans une écriture modale-tonale dont la subtilité n'apparaît qu'au terme d'une longue pratique.



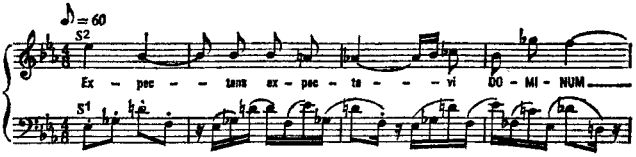
Ex. 56. — M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin* (Ed. Durand & C^ie, Paris)

Stravinski, de son côté, revient à l'écriture tonale pendant sa période néo-classique. Il compose alors deux grandes fugues, l'une dans la *Symphonie de psaumes*, l'autre dans son *Concerto* à 2 pianos.

I. Stravinski, *Symphonie de psaumes*, second mouvement.

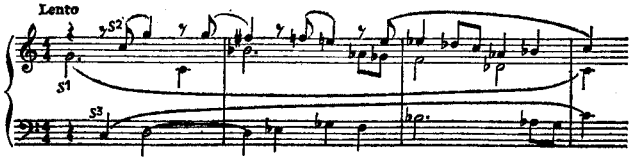
Ecrite dans l'esprit de Bach, cette œuvre est certainement l'une des plus émouvantes de son auteur. Volet central d'un grand triptyque, la double fugue orchestrale et vocale (sur les paroles du Psaume 39 : *Expectans expectavi Dominum*) peut se diviser en trois sections. *1^re section :* exposition à l'orchestre seul du premier sujet (*ut* mineur) ; *2^e section :* exposition aux

voix du second sujet (*mi* ♭ mineur) accompagné par le premier sujet à l'orchestre (ex. 57) ; *3e section* : développement et strettes des deux sujets.



Ex. 57. — I. Stravinski, *Symphonie de Psaumes*
Les deux sujets superposés (Ed. Boosey and Hawks, Londres)

Sorte de *Clavier bien tempéré* du XXe siècle, le recueil de fugues pour piano de P. Hindemith intitulé *Ludus tonalis* (jeu tonal) illustre bien les théories de ce compositeur. Ouvert par un prélude, le recueil s'achève sur un postlude qui est la reprise intégrale du prélude par mouvement rétrograde et contraire (avec renversement des voix). Les 12 fugues, séparées par 11 interludes, sont écrites dans un langage tonal très personnel qui fait appel à tous les procédés du contrepoint rigoureux. Les 12 toniques successives constituent une série originale. Les fugues ne suivent donc pas l'ordre de la gamme chromatique, ni le cycle des quintes. Le premier numéro du volume (fugue en *ut* à 3 sujets) donne un bon exemple du style de P. Hindemith.



Ex. 58. — P. Hindemith, *Ludus tonalis*, première fugue
Les trois sujets superposés
(Ed. Schott's Söhne, Mayence)

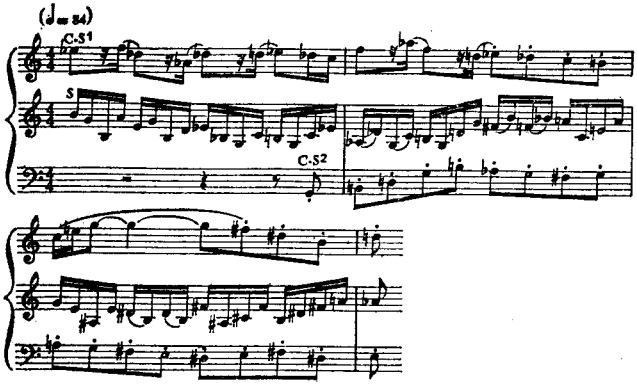
2. La fugue polytonale. — On trouve çà et là au Moyen Age des exemples de polytonalité (cadences à double sensible de Machault). C'est que le compositeur n'a pas encore le sens de l'unité tonale des différentes voix de la polyphonie. Au XX^e siècle, certains compositeurs utilisent consciemment la superposition de mélodies appartenant à des tonalités différentes. Il était tentant d'appliquer ce procédé à la fugue. C'est ce que feront Roussel, Honegger et Milhaud. Déjà Ravel avait utilisé dans le finale de la *Sonate* pour violon et violoncelle une écriture en imitation dégagée de l'unité tonale. « La polytonalité, qui est un contrepoint de tonalités en même temps que de lignes mélodiques, j'y crois, dit A. Roussel, quand elle affirme une tonalité... Pour l'atonalité, je ne la sens pas et je n'y crois pas... » (1). On ne peut trouver de meilleure illustration de cette opinion que le fugato central de la *III^e Symphonie.*

A. Roussel, *III^e Symphonie*, second mouvement *(Più mosso)*.

Bien que ce morceau réponde à la définition du *fugato* (développement fugué inscrit dans l'*Adagio*), il mérite cependant d'être considéré comme une vraie fugue en raison de l'ampleur et de la rigueur de sa construction. Fugue polytonale à deux contre-sujets dont le sujet principal (en *mi* mineur) est issu du grand thème cyclique de la symphonie. Par son mouvement de doubles croches obstinées (cf. *Clav. I*, fugue en *mi* mineur), ce sujet évoque l'Entrée des fourmis du *Festin de l'Araignée*. Trois sections. *1re section :* exposition du sujet accompagné par ses deux contre-sujets (trois tonalités différentes) (ex. 59). Cinq entrées successives du sujet principal de l'aigu au grave de l'orchestre ; *2e section :* développement construit sur des fragments du sujet et des deux contre-sujets ; *3e section :* réexposition à l'orchestre *tutti*. Deux entrées du sujet principal sur pédale de dominante de *mi* mineur. Les

(1) Cité par M. PINCHERLE dans son ouvrage sur *Albert Roussel*, Genève, Ed. R. Kister, 1957, p. 142.

violons clament dans l'extrême aigu le thème en valeurs augmentées qui est ainsi superposé au même thème en doubles croches. Conduit ramenant l'*Adagio* en *mi* ♭ majeur.



Ex. 59. — A. Roussel, *III*e *Symphonie*
Le sujet accompagné des deux contre-sujets
(Ed. Durand & Cie, Paris)

« Mon langage, dit Honegger, je crois qu'il m'est personnel : il est polytonal à propos et non pas tant atonal qu'insoucieux de la tonalité. » Cette déclaration, déjà valable pour la musique de scène du *Roi David*, s'applique mieux encore à la triple fugue finale de la *I*re *Symphonie* et surtout à la grande fugue symbolique d'*Amphion* (Marche des pierres).

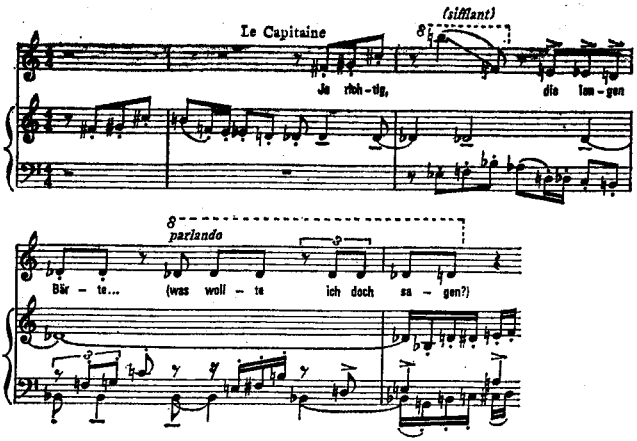
Dans cette fugue, le sujet massif à grands intervalles s'oppose aux lourdes notes répétées du premier contre-sujet et aux fusées rapides en doubles croches du second contre-sujet. L'ensemble des trois thèmes forme un bloc plus « insoucieux de la tonalité » que véritablement polytonal.

Il n'en va pas de même chez D. Milhaud. Si la

cinquième mélodie du *Catalogue de fleurs* (Les Crocus), traitée en fugue bitonale, n'est qu'une curiosité humoristique, la troisième des *Cinq Etudes* pour piano et orchestre (1920) montre au contraire une recherche contrapuntique sérieuse : il s'agit de la superposition de trois fugues écrites dans trois tonalités différentes.

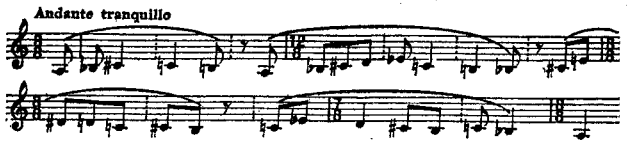
3. **La fugue atonale.** — Avec *Pierrot lunaire*, Schönberg réintroduit dans son écriture atonale tous les procédés du contrepoint rigoureux, un contrepoint libéré de toute consonance. « On se trouve ici, dit R. Leibowitz, devant un type d'invention et de réalisation musicale qui... avait cessé depuis Bach de se manifester au sein de l'évolution de la polyphonie. » Cette opinion est évidemment très discutable. La dernière des *Trois Satires* op. 28 (qui fustige le néo-classicisme) est construite comme une fugue sérielle d'une grande complexité. Plus tard, les *Variations* pour orgue op. 40 se termineront par une fugue presque tonale. Comment Schönberg justifie-t-il ce retour à l'écriture tonale ? Il s'en explique dans une lettre adressée en 1947 à R. Leibowitz : « Le morceau pour orgue représente mes Suites françaises et anglaises, ou, si vous voulez, ... mes fugues de Beethoven et de Mozart... En d'autres termes, ainsi que je l'ai souvent affirmé, presque chaque compositeur qui a créé un nouveau style a la nostalgie du style ancien (dans le cas de Beethoven, les fugues) » (1). Lorsque A. Berg utilise la fugue expressive dans *Wozzeck* — fugue atonale, mais non sérielle — il le fait dans un but dramatique.

(1) Cité par R. Leibowitz dans son ouvrage sur *Schönberg*, Ed. du Seuil, 1969, p. 139.



Ex. 60. — A. Berg, *Wozzeck*, acte II, scène 2
(Ed. Universal, Vienne)

Mais il appartenait à B. Bartók de concevoir et de réaliser, dans le premier mouvement de la *Musique pour instruments à cordes*, une grande fugue atonale dont voici le sujet :

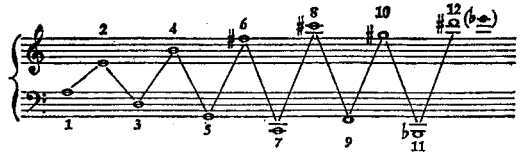


Ex. 61. — B. Bartók, *Musique pour instruments à cordes*
(Ed. Universal, Vienne)

B. Bartók, *Musique pour instruments à cordes, percussion et célesta* (I. Andante tranquillo).

Premier mouvement d'une véritable symphonie qui en compte quatre, la fugue lente d'introduction (dont Beethoven avait donné l'exemple dans le *14e Quatuor*) plonge d'emblée l'auditeur dans une atmosphère étrange. Il s'agit d'une fugue

atonale non sérielle, mais fortement polarisée autour de 12 toniques successives. Contenu dans l'ambitus d'une quinte juste, le thème chromatique (avec agrandissement progressif des intervalles) est exposé d'abord aux altos avec sourdine (ex. 61). Ce sujet donne lieu à 12 entrées successives en quintes justes alternativement ascendantes et descendantes. Un grand crescendo accompagne cette vaste exposition depuis le *la* initial *pp* des altos jusqu'au *mi* ♭ *fff* de tout l'orchestre, point culminant de la fugue (ex. 62). Après ce paroxysme, le sujet va être exposé par mouvement contraire : 12 entrées successives (en ordre inverse avec strettes) decrescendo depuis le *mi* ♭ aigu jusqu'au *la* des violons *ppp*. La mystérieuse intervention du célesta prépare l'émiettement du thème. Les violons font entendre une dernière fois le sujet sous une forme condensée (mouvement droit et mouvement contraire simultanés) avec un allongement progressif des valeurs de notes. La fugue se résorbe, puis s'éteint sur le *la* initial.



Ex. 62. — B. Bartók, *Musique pour instruments à cordes*
Les douze entrées du thème
(Ed. Universal, Vienne)

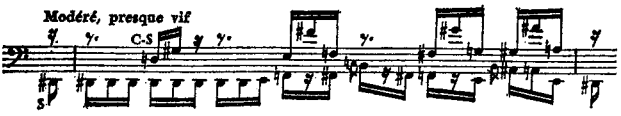
On ne pourrait trouver meilleure illustration, à l'époque contemporaine, de ce que P. Boulez se plaisait tant à découvrir dans l'œuvre de Bach, à savoir « une technique de la forme puissamment unitaire », ou encore une sorte de « relation utérine entre l'écriture elle-même et l'architecture » (1).

Il faut citer pour conclure la grande fugue écrite par O. Messiaen dans son cycle pianistique les *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* pour symboliser la Création.

(1) P. Boulez, article cité plus haut.

O. Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, VI. Par Lui tout a été fait.

Fugue monumentale, fugue « anti-scolastique » dont le sujet n'est jamais présenté de la même façon. Rythmes et registres sont modifiés dès la réponse. Tous les grands thèmes de l'œuvre (Thème de Dieu ; Thème d'accords ; Thème de l'amour mystique) sont finalement combinés au sujet de la fugue dans une écriture pianistique d'une difficulté transcendante. On peut distinguer sept grandes sections. *1re section :* exposition du sujet en notes répétées auquel s'oppose un contre-sujet fulgurant à grands intervalles (ex. 63) ; *2e section :* grand divertissement ; *3e section :* milieu ; *4e section :* reprise textuelle, mais par mouvement rétrograde, des deux premières sections ; *5e section :* grande strette ; *6e section :* développement sur le thème de Dieu, le thème de l'amour mystique et le thème d'accords ; *7e section :* conclusion divisée en deux codas (1).



Ex. 63. — O. Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*
VI. Par lui tout a été fait
(Ed. Durand & Cie, Paris)

Point d'aboutissement d'une évolution de la fugue pour clavier qui s'est poursuivie depuis l'*Art de la fugue* à travers les œuvres de Mozart (*Fantaisie et Fugue* K 394), de Beethoven (*Sonate* op. 106) et de C. Franck *(Prélude, Choral et Fugue)*, la grande fugue d'O. Messiaen constitue une synthèse remarquable de tous les éléments du langage musical de son auteur. A la fois atonale, polymodale, tonale par éclairs (« le ton majeur, dit O. Messiaen, étant toujours mêlé à un mode à transpositions limitées »), la fugue des *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*

(1) On trouvera une excellente analyse de cette fugue dans l'ouvrage de M. Reverdy, *L'œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*, Ed. Leduc, 1978.

montre un sujet en perpétuelle évolution (agrandissement asymétrique des intervalles, élimination de notes, changements de registre). Mieux qu'un long discours, une œuvre comme celle-ci témoigne de la liberté totale de la forme et de ses possibilités infinies de renouvellement.

BIBLIOTHÈQUE
VILLE de METZ

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

ALAIN (O.), *L'œuvre pour orgue de J. S. Bach*, Costallat, 1968.

BITSCH (M.), *L'Art de la fugue de J. S. Bach*, édition critique, analyse et commentaires, Durand, 1967.

— et GALLON (N.), *Traité de contrepoint*, Durand, 1964.

CAPITAINE (G. C.), *La fugue d'après le Traité de haute composition musicale d'A. Reicha et le Traité du contrepoint et de la fugue de F. J. Fétis*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1976.

CHAILLEY (J.), *L'Art de la fugue de J. S. Bach*, analyse et commentaires, Leduc, 1971 ; édition critique, Leduc, 1972.

DUFOURCQ (N.), *J. S. Bach, le maître de l'orgue*, Floury, 2e éd., 1973.

DUPRÉ (M.), *Cours complet de fugue*, Leduc, 1938.

FAVRE (G.), Berlioz et la fugue, in *Revue musicale*, n° 233, 1956.

FORNEROD (A.), Traité de la réponse, in *Revue musicale suisse*, n° 1/2, 1962.

GÉDALGE (A.), *Traité de la fugue*, Enoch, 1904.

GHISLANZONI (A.), *Arte e tecnica della fuga*, Rome, Editions de l'Ateneo, 1953.

— *Storia della fuga*, Milan, Bocca, 1952.

MÜLLER-BLATTAU (J.), *Geschichte der Fuge*, Kassel, Bärenreiter, 1963.

UNGER (U.), *Die Klavierfuge im zwanzigsten Jahrhundert*, Regensburg, G. Bosse, 1956.

VACHON (M.), *La fugue dans la musique religieuse de Mozart*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1970 ; Tours, Editions Van de Velde, 1970.

INDEX DES NOMS CITÉS

Alain (J.), 94.
Alain (O.), 7, 11, 23, 49, 77, 85, 106.
Altnikol (J. Chr.), 37.
Arcadelt (J.), 30.

Bach (J.-S.), 3, 4, 17, 21-23, 32, 37, 42-94, 97, 98, 100, 101, 107-113, 117, 119, 120.
Bach (Ph. E.), 51.
Bach (W. Fr.), 85.
Barber (S.), 96.
Bartók (B.), 3, 80, 81, 83, 95-98, 108, 118, 119.
Battiferri (L.), 31.
Beethoven (L. Van), 17, 23, 46, 57-59, 62, 64, 77, 79, 80, 84-89, 91-93, 96-98, 101-109, 112, 117, 118.
Berg (A.), 83, 90, 117, 118.
Berlioz (H.), 91, 92, 101, 109, 110.
Binchois (G.), 25.
Bitsch (M.), 10, 52.
Bloch (E.), 96.
Boëly (A. P. F.), 91.
Bordes (Ch.), 93.
Boucourechliev (A.), 106, 107.
Boulez (P.), 111, 119.
Boyvin (J.), 41.
Brahms (J.), 89.
Britten (B.), 96.
Bruckner (A.), 89.
Bull (J.), 38.
Busnois (A.), 26, 27.
Busoni (F.), 89.
Buus (J.), 31.
Buxtehude (D.), 33, 34, 46, 47, 84.

Cabezón (A. de), 32.
Capitaine (G.-C.), 91.
Casella (A.), 95.
Castérède (J.), 95.
Chailley (J.), 11, 52, 112.
Cherubini (L.), 91.
Chopin (Fr.), 89.
Chostakovitch (D.), 86.
Compère (L.), 27.
Corelli (A.), 30, 55.
Correa de Araujo, 36.
Couperin (Fr.), 30, 43.
Czerny (K.), 86.

Dallapiccola (L.), 96.
Dandrieu (J.-Fr.), 41.
Danglebert (J.-H.), 42.
Denis (J.), 41.
Desportes (Y.), 94.
Diabelli (A.), 88.
Du Caurroy (E.), 36.
Dufay (G.), 25, 26, 29.
Dufourcq (N.), 3, 83.
Dukas (P.), 93, 95.
Dupré (M.), 94.

Duruflé (M.), 94.
Dutilleux (H.), 95.

Emmanuel (M.), 112.

Fauré (G.), 93.
Favre (G.), 92.
Fayrfax (R.), 35.
Fétis (F.-J.), 91.
Franck (C.), 23, 56, 59, 91-93, 98, 107-109, 120.
Frescobaldi (G.), 30-33, 35-37, 39, 40, 41, 46, 77.
Froberger (J.-J.), 40, 41, 46.
Fux (J.-J.), 83.

Gabrieli (A.), 3, 36, 41.
Gabrieli (G.), 82.
Gallon (N.), 10, 94.
Gigault (N.), 41.
Grigny (N. de), 42, 43, 90.
Guilmant (A.), 93.

Haendel (G. F.), 46, 83-89, 97, 109.
Haydn (J.), 60, 85, 86, 91, 97.
Hiller (F.), 89.
Hindemith (P.), 86, 90, 111, 112, 114.
Honegger (A.), 59, 94, 101, 102, 111, 115, 116.
Huber (H.), 86.
Humfrey (P.), 83.

Indy (V. d'), 78, 82, 92, 93, 112, 113.
Ives (Ch.), 96.

Janequin (Cl.), 36.
Jean de Garlande, 25.
Jean de Lublin, 36.
Jolivet (A.), 94, 101.
Josquin des Prés, 3, 23, 24, 27, 28, 37, 46, 80, 107.
Jullien (G.), 42.

Keiser (R.), 83.
Kusser (J. S.), 83.

Lassus (R. de), 23.
Lebègue (N.), 41.
Legrenzi (G.), 30, 65.
Leibowitz (R.), 117.
Le Jeune (Cl.), 32.
Léonin, 24, 25, 29.
Lesur (D.), 94.
Liszt (Fr.), 59, 89, 91, 92, 98.
Litaize (G.), 94.
Lorenzo da Firenze, 24.
Loret (J.), 40.
Loucheur (R.), 93.
Lully (J.-B.), 30, 83.

Machault (G. de), 25, 29, 115.
Mahler (G.), 89.
Marchand (L.), 43.
Martinet (J.-L.), 95.
Mattheson (J.), 83.
Mendelssohn (F.), 88, 93.
Mersenne (Père), 38.
Messiaen (O.), 83, 95, 98, 103, 119, 120.
Migot (G.), 94.
Mihalovici (M.), 94.
Milhaud (D.), 94, 110, 115, 116.
Monteverdi (Cl.), 84, 93.
Morley (Th.), 36.

Mozart (W. A.), 13, 23, 59, 60, 86, 87, 89, 97, 117, 120.

Nivers (G.), 41, 43.

Ockeghem (J.), 19, 26.
Odington (W.), 25.

Pachelbel (J.), 37, 41, 46.
Palestrina (G.), 23, 31, 46, 80.
Pascal (Cl.), 95.
Pepys (S.), 35.
Pérotin, 29.
Pincherle (M.), 115.
Piston (W.), 96.
Puccini (G.), 95.
Purcell (H.), 30, 35, 36, 83, 96.

Quantz (J. J.), 83.

Racquet (Ch.), 38, 39.
Raison (A.), 41.
Rameau (J.-Ph.), 27, 90.
Ramos de Pareja, 25.
Ravel (M.), 94, 113, 115.
Reger (M.), 85, 89.
Reicha (A.), 91.
Reverdy (M.), 120.
Richafort (J.), 31.
Riemann (H.), 82.
Rivier (J.), 94.
Roberday (Fr.), 40, 41.
Rossini (G.), 95.
Rostand (Cl.), 96.
Rousseau (J.-J.), 90.
Roussel (A.), 59, 93, 95, 111, 115, 116.

Saint-Saëns (C.), 92, 93.
Satie (E.), 110.
Scarlatti (A.), 84.
Scarlatti (D.), 84.
Scheidemann (H.), 38.
Scheidt (S.), 38.
Schmitt (Fl.), 93.
Schönberg (A.), 17, 23, 89, 90, 95, 117.
Schumann (R.), 23, 49, 59, 88, 92, 97, 98, 110, 112.
Sechter (S.), 86.
Smetana (B.), 95.
Strauss (R.), 89, 102.
Stravinski (I.), 3, 95, 96, 111-113.
Sweelinck (J. P.), 38.
Swieten (G. Van), 86, 91.

Taverner (J.), 35.
Telemann (G. Ph.), 83, 84.
Thomson (V.), 96.
Titelouze (J.), 34, 37, 41.
Tournemire (Ch.), 94.
Trabaci (G. M.), 37, 39, 40.
Tye (Chr.), 35.

Verdi (G.), 95, 97, 109.
Vierne (L.), 94.
Vivaldi (A.), 55, 77.

Wagner (R.), 89, 98, 101, 110.
Webern (A.), 90, 96.
Weismann (J.), 86.
Werckmeister (A.), 49.
Widor (Ch.-M.), 94.
Willaert (A.), 31.
Willner (A.), 86.

Zelter (C. F.), 88.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

CHAPITRE PREMIER. — **Le contrepoint** 7

I. Généralités, 7. — II. Contrepoint simple, 10. — III. Contrepoint renversable, 12. — IV. Contrepoint en imitations, 15. — V. Canon, 18.

CHAPITRE II. — **La fugue avant la fugue** 24

I. Origines vocales : de Léonin à Josquin des Prés, 24. — II. Des voix aux instruments, 28. — III. De la multiplicité à l'unité : œuvres multithématiques, 30. — IV. La diversité dans l'unité : œuvres monothématiques, 37.

CHAPITRE III. — **J. S. Bach. Technique de la fugue** ... 44

I. Vue d'ensemble, 44. — II. Le sujet, 54. — III. La réponse, 63. — IV. Les thèmes secondaires, 67. — V. La mise en œuvre des matériaux, 71. — VI. Différents aspects de la fugue, 76. — VII. Les contemporains de J. S. Bach, 83.

CHAPITRE IV. — **Après J. S. Bach** 85

I. Survol historique, 85. — II. Technique de la fugue, 97.

CHAPITRE V. — **Les visages de la fugue** 99

I. Ambiguïté de la fugue, 100. — II. Fugue descriptive ou symbolique, 101. — III. Fugue dramatique, fugue expressive, 103. — IV. Fugue purement formelle, 110. — V. La fugue, jeu tonal ?, 112.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 123

INDEX DES NOMS CITÉS 125

Imprimé en France, à Vendôme
Imprimerie des Presses Universitaires de France
1981 — N° 27 364

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

1872 **La civilisation européenne** (Cl. DELMAS)

1873 **Techniques du cinéma** (V. PINEL)

1874 **Le traitement des eaux** (L. DIVET et P. SCHULHOF)

1875 **La phonologie** (J.-L. DUCHET)

1876 **La Cour des Comptes** (J. RAYNAUD)

1877 **La voyance** (J. et A. DESSUART)

1878 **Le pape** (P. POUPARD)

1879 **La décentralisation territoriale** (J. BAGUENARD)

1880 **La littérature française de la Renaissance** (O. SOUTET)

1881 **La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe** (D. ESCARPIT)

1882 **L'aménagement touristique** (G. CAZES, R. LANQUAR et Y. RAYNOUARD)

1883 **La psychologie ergonomique** (J. LEPLAT)

1884 **L'agro-alimentaire** (J. BOMBAL et Ph. CHALMIN)

1885 **La phonétique de l'anglais** (M. VIEL)

1886 **Histoire de l'océan Indien** (A. TOUSSAINT)

1887 **La philosophie de l'art** (J. LACOSTE)

1888 **Le parfum** (Ed. ROUDNITSKA)

1889 **Les figures de style** (H. SUHAMY)

1890 **La religion romaine** (Y. LEHMANN)

1891 **La littérature italienne contemporaine** (A. OTTAVI)

1892 **Histoire de l'urbanisme** (J.-L. HAROUEL)

1893 **L'enseignement à distance** (J.-P. LEHNISCH)

1894 **La littérature brésilienne** (L. STEGAGNO-PICCHIO)

1895 **La coexistence pacifique** (Cl. DELMAS)

1896 **Le procès de Jésus** (J. IMBERT)

1897 **Le maniérisme italien** (P. BARUCCO)

1898 **Histoire du peuple hébreu** (A. LEMAIRE)

1899 **Les mécanismes de défense** (A. MUCCHIELLI)

1900 **La sécurité du citoyen** (J. VAUJOUR)

1901 **La radiothérapie** (A. NAOUN)

1902 **L'érosion des côtes** (R. PASKOFF)

1903 **L'O.P.E.P.** (L. MIHAILOVITCH et J.-J. PLUCHART)

1904 **Histoire de la radio-télévision** (P. ALBERT et A.-J. TUDESQ)

1905 **Le droit des assurances** (R. BOUT)

1906 **Le conte populaire français** (M. SIMONSEN)

1907 **La formation de la langue française** (J. ALLIÈRES)

1908 **Le crédit-bail mobilier** (M. BEY et Ch. GAVALDA)

1909 **L'art égyptien** (Cl. LALOUETTE)

1910 **Les appareils ménagers** (A. MAURIC)

1911 **Le marketing touristique** (R. HOLLIER et R. LANQUAR)

1912 **Le sacré** (J.-J. WUNENBURGER)

1913 **Le Vatican** (P. POUPARD)

1914 **Le Fonds européen de Développement** (Fr. BARON et G. VERNIER)

1915 **Les transferts de technologie** (R.-Fr. BIZEC)

B.M. VILLE DE METZ
3 1928 00154 8192